

Trabajo Fin de Grado

Traducción y comentario de una selección de elegías
eróticas del *Corpus teognideo*

Autor/es

Lorena Cano Fernández

Director/es

Prof. Dr. Miguel Ángel Rodríguez Horrillo

Facultad de Filosofía y Letras
2019

Índice:

I. Resumen.....	2
II. Introducción	3
- Teognis: biografía y obra.....	3
- Interpretación histórica	5
- Interpretación del género literario: la lírica griega arcaica	9
- La poesía erótica griega	12
III. Traducción y comentario de una selección de versos del <i>Corpus teognideo</i>	18
IV. Lengua.....	48
V. Análisis métrico.....	50
VI. Conclusión	55
VII. Bibliografía	56
VIII. Anexo.....	59

I. RESUMEN

El presente trabajo se va a centrar en la traducción y comentario filológico de una selección de versos del *Corpus teognideo*. A este objeto de estudio se le sumará el texto griego, una breve introducción en donde serán tratados aspectos fundamentales que nos acerquen a la época y poesía del autor y un apartado sucinto dedicado a la métrica. Una concisa conclusión, una bibliografía básica y un anexo cerrarán este trabajo.

ABSTRACT

The present work is going to focus on the translation and the philological commentary of a selection of verses from the *Corpus theognideum*. To this object of study it will be added the Greek text, a brief translation in which it will be treated essential aspects that close us to the period and author's poetry, and a concise section dedicated to the meter. A brief conclusion, a basic bibliography and an annex will close this work.

II. INTRODUCCIÓN¹

El motivo fundamental para escoger a Teognis como tema de este Trabajo de Fin de Grado reside en su atractivo temático. El objetivo principal es profundizar en la figura de uno de los poetas más significativos de la poesía elegíaca, siendo el único autor que ha llegado hasta nosotros por vía manuscrita a través de Bizancio. Su estudio presenta varios problemas que serán tratados a lo largo del mismo del trabajo.

2.1 Teognis: biografía y obra

Con el nombre de Teognis de Megara poseemos una recopilación de unos 1.400 versos en metro elegíaco, cuya naturaleza y estructura plantean serios problemas. Es el único lírico de la época arcaica que ha llegado a nosotros por vía manuscrita². Tenemos que aclarar que lo que ha llegado es más que Teognis, pues se trata de una colección que denominamos Teognidea o *Corpus teognideo*, y es el resultado de una recopilación bizantina. Esto explica que haya elegías que apuntan, claramente, al autor de Megara, otras que en absoluto son de él, y otras que resultan dudosas. Hay, por consiguiente, quienes llegan a negar la existencia de Teognis. La falta de congruencia a lo largo de todo el texto teognideo nos lleva a la suposición de que no se trata de una composición uniforme concebida con un argumento ligado. Además, a este hecho se le añaden las diferencias de tono y contenido, por lo que suponemos la participación de varios autores y desechamos la idea de la integridad de la producción literaria del poeta. No obstante, Teognis dejó su huella personal, algo así como un «sello» que nos garantiza la participación del poeta en el *Corpus* y nos aleja de la suposición de que no existiera su persona. Con este «sello» no solo se perpetuará en el tiempo, sino que también refleja un rasgo individualista particularmente interesante en una aristocracia tradicionalista del tipo de Teognis (Jaeger 2000: 172).

Por otro lado, en cuanto a los problemas que presenta la cronología, R. Adrados (1981: 138) defiende la fecha que propone la *Suda*, denominada «baja³», en el año 544

¹ Para esta introducción, donde se desarrollarán aspectos fundamentales tanto de Teognis como del contexto histórico y de la lírica arcaica, han sido utilizados, principalmente, los manuales de A. Lesky (1989), Jaeger Werner (2000) y J. A. López Férez (2008), al igual que conocimientos adquiridos durante la carrera de *Estudios Clásicos*.

² Según Lesky (1989: 198), los manuscritos más importantes son el de Mutinensis, siglo X, Vaticanus gr. 915, siglo XIII, y Marcianus 522, siglo XV.

³ La concepción de cronología «alta» es seguida por Carrière.

a. C. La teoría de este autor es que cree en una colección independiente de los poemas de Cirno realizada por Teognis en su vejez y que en el siglo V fue ampliada con aportaciones. Carrière, mientras tanto, cree que el *Corpus* es el resultado de la suma de una colección ateniense del 400 aproximadamente más otra alejandrina del primer siglo después de Cristo. Por otra parte, los antiguos situaron el auge de Teognis alrededor del siglo VI a.C. pero es difícil llegar a una conclusión fundamentada acerca de la época en la que se realizó la recopilación del texto teognideo. Tenemos que tener presente que las poesías auténticas de Teognis fueron el punto de arranque de un proceso que probablemente solo en el transcurso de varios siglos llevó a la forma actual que incluyeron versos de poetas como Solón o Mimnermo; es poco razonable imaginar que esta composición sea el resultado de un solo momento. Nos encontramos, pues, ante unos poemas elegíacos que proceden de la época arcaica y clásica de los siglos VI y V a. C. Otro aspecto a subrayar es su organización en nuestra colección, pues el proceso comenzó en Atenas, según Carrière, continuó en época helenística y romana y desembocó en la bizantina.

No solo la cronología ha supuesto problemas, sino que también el lugar de nacimiento del autor ha sido objeto de estudio, ya que unos autores defienden que es la Megara de Grecia, y Platón (*Lg.* 630 a), entre otros, dice que Teognis era «un ciudadano de los megarenses de Sicilia⁴».

En cuanto al *Corpus* en sí, los manuscritos medievales ofrecen un texto de 1.230 versos titulado *ΕΛΕΓΕΙΩΝ Α*. A este se le añade un *ΕΛΕΓΕΙΩΝ Β* que, con la suma de los dos libros, ascendería a la elevada cifra total de 1.389 versos para tratarse de elegías. En ocasiones tenemos poemas que seguramente no sean de Teognis porque comienzan con una referencia a varios destinatarios (Simónides, Timágoras, Ariris, etc.). Se ha llegado a pensar que este *Corpus* fue una Antología de la elegía simposíaca de los siglos VI y V a. C., o, incluso, una «Antología de antologías». El argumento que abala esta teoría es que hay poemas de Solón, Mimnermo, Tirteo, Evano y otros poetas en el texto teognideo. Podríamos decir, entonces, que ha habido un antologista que a veces pudo fragmentar el original o retocarlo. Otra prueba que suscribe esa teoría es que existen poemas reduplicados, pues las repeticiones a partir del verso 1023 son especialmente notorias. También hay poemas que parecen imitaciones unos de otros. Los versos que

⁴ Megara Hiblaya, ciudad situada en la costa este de Sicilia y destruida en el 483 a. C.

encabezan los consejos a Cirno (v. 26-27) son emulados en los versos 1049-50 y es el modelo, también, de los versos 541-2.

Con respecto al Teognis genuino, el núcleo de su personalidad reside, de manera evidente, en los versos 19-26 del primer libro. En ellos el autor manifiesta su propio nombre, Teognis de Megara. Es el llamado «sello» (*σφραγίς*), que en líneas anteriores anticipábamos, y servía para dar autoridad y autenticidad al poema. R. Adrados (1981: 132) cree firmemente que estos versos del libro I ponen de manifiesto que Teognis publicó una edición de sus elegías. Aunque también es verdad que no todas las menciones de «*oh Cirno*» que abren la mayoría de los poemas tienen por qué ser de Teognis, puesto que un imitador pudo emular esta sucesión de vocativos.

En cuanto al contenido del *Corpus*, nos encontramos pues, por un lado, en el mundo del amor homoerótico, presente ya en Mimnermo, en Solón y en el mundo de la elegía simposíaca en general. En el segundo libro de las elegías, se encuentra una colección de poemas que, únicamente, cantan el amor a bellos jóvenes. Como hemos planteado a lo largo de esta introducción, puede ser que estas composiciones estuviesen repartidas por toda la colección y que hayan sido agrupadas más tarde. Por otra parte, en el libro I subyace una preocupación por la situación del Estado. A diferencia de Calino y Tirteo, no se trata más que de una amenaza de fuera ya que en un pequeño grupo de elegías se hace referencia al peligro que los persas suponen. Según se va desarrollando el poema, los contrastes se hacen cada vez más visibles, pues en el verso 763 se dice que el peligro que se aproxima no deberá perturbar la alegría de los bebedores, mientras que en el 773 se invoca a Apolo con una profunda angustia para que proteja la ciudad. Las diferencias de tono a lo largo de este primer libro impiden concebir una idea de composición uniforme.

A la vista de todo lo planteado anteriormente, lo único que podemos considerar por certero es que estos poemas breves, que raramente excedían los doces versos, estaban escritos para ser recitados en los simposios, es decir, en los banquetes.

2.2 Interpretación histórica

En el siglo VIII a. C., Grecia empieza a rehacerse poco a poco de la gran invasión doria y empieza a afianzar la escritura alfabética. La Hélade está compuesta de pequeñas ciudades gobernadas por *βασιλεῖς*. El arte es el de la cerámica geométrica que

se representa en grandes ánforas cuya temática son los enterramientos o danzas fúnebres. Este arte es anónimo, del mismo modo que lo son la poesía y la épica. Los valores son del tipo tradicional, es decir, heroísmo, adhesión a la ciudad y respeto hacia los ancianos, mujeres y niños. En los siglos siguientes, VII y VI a. C., se produce un notorio cambio cuando los poetas y artistas firman sus obras (*σφραγίς*). Con ellos surgen las distintas clases de lírica, la estatuaria y también los diferentes estilos arquitectónicos. Las ciudades se hacen poderosas a la vez que ricas y se fundan colonias griegas a lo largo del Mediterráneo y Asia Menor. Hay un nuevo panorama socio-político en el que los regímenes aristocráticos se refuerzan y entran en conflicto entre ellos. Se produce un malestar generalizado por el empobrecimiento que provoca el aumento demográfico y la escasa producción agrícola.

Existe, pues, una nueva forma de pensar, nuevos valores y cesa el aislamiento entre ciudades griegas. Es la época de las comunicaciones: viajes, comercio, matrimonios concertados, juegos musicales y atléticos panhelénicos. El afianzamiento de la πόλις refuerza su identidad en torno a los fenómenos religiosos y las tradiciones culturales. La lírica es el vehículo de una transmisión de culto y ritos tanto públicos como privados. Se produce, también, un contacto con oriente a través de las ciudades griegas del litoral de Asia Menor. Esto provoca la entrada de un nuevo tipo de cerámica y escultura⁵ en Grecia, pero, sobre todo, esta nueva situación favorece la consolidación de la lírica griega.

La ciudad que nos muestra Teognis está dividida en dos clases, la de los «malos» (*κακοί*) y la de los «buenos» (*ἀγαθός / ἑσθλός*), que son los nobles porque su poder es grande. Estos términos se refieren más a una connotación de «noble» e «innoble», es un rasgo más social y apenas tiene el sentido posterior de «bueno» y «malo». Cirno, el receptor de las elegías, debe juntarse con los segundos. En el poema se da por supuesto que los «malos» realizan acciones deshonrosas y por ello no es recomendable codearse con ellos. La «virtud⁶» o «excelencia», o mejor dicho la *ἀρετή*, es heredada dentro de la clase noble pues en el concepto de *ἀρετή* se concentra el ideal educador en su forma más pura. Por lo tanto, es la esencia de la educación griega. Este concepto es usado con frecuencia por Homero para designar la excelencia humana, la superioridad de seres no

⁵ La conciencia artística altamente desarrollada y la aspiración a conservar la propiedad espiritual son signos del tiempo que hace que los escultores y pintores de vasos escribieran su nombre en sus obras.

⁶ El castellano no recoge ningún equivalente exacto de la palabra.

humanos, la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles. Los «malos» se han hecho ricos, pues visten y beben bien, pero no son de fiar, y por lo tanto no hay que hacerse amigo de ellos. La sociedad ha cambiado y eso ha propiciado que los valores por los que uno podía medir la grandeza de las personas no estén como antes. En el momento en el que el concepto de justicia es interpretable, se produce la quiebra de la situación. Ante esto encontramos una pauta educativa en Teognis.

La educación de las generaciones jóvenes era el fundamento de la supervivencia de la moral aristocrática. Según Santos (2017: 353), la primera educadora en Grecia es la poesía porque tiene una fuerza persuasiva capaz de remover a los hombres. Los poemas eran recitados en círculos aristocráticos porque estos modelaban a los jóvenes para asegurar la continuidad de los valores de manera más o menos estable. En el *Corpus teognideo* este es el elemento fundamental. Así pues, se establece una línea muy clara en la literatura antigua con la rama educativa, que encontrará su momento culminante con Focílides⁷. Este junto con Hesíodo son las figuras más importantes como educadores de la historia griega. Focílides nos ofrece reglas generales para la conducta práctica de la vida y Hesíodo nos enseña la sabiduría campesina en los *Erga*. En contraposición, Teognis quiere enseñar la educación de los nobles que hasta ahora solo había sido transmitido oralmente (Jaeger 2000: 174).

Esta tendencia educativa se manifiesta en la aplicación o en la revitalización de un valor tan viejo como lo es Homero. Sin embargo, existe un pequeño matiz, pues, en este caso, encontramos un valor puramente homérico como lo es la amistad, entendida como un elemento unificador de una clase social con una visión clara del afán de sobrevivir. La personificación de la amistad homérica se encuentra en Aquiles y Patroclo y Teseo y Peiritoos. Según Jaeger (2000: 72), la amistad sería en Homero la camaradería del soldado y la educación de la nobleza de Teognis se presenta como protección y baluarte contra los peligros de la vida pública en los tiempos de conmociones políticas. Este hecho conlleva a una segunda parte que sería la adaptación a las circunstancias; en el texto observamos como Teognis compara a Cirno con un «milano»⁸, pues este último se

⁷ Al igual que Teognis, este poeta gnómico había utilizado también el recurso del «sello» para indicar cuan genuinamente eran cada una de sus sentencias y, así, evitar el plagio. A diferencia de Focílides, el de Megara estaba transmitiendo, al fin y al cabo, la sabiduría pedagógica heredada de la clase aristocrática y para preservar el derecho de propiedad le bastaba con mencionar su nombre al principio de la obra (Jaeger 2000: 172).

⁸ Ave rapaz.

adapta a la realidad y a las circunstancias existentes. Nos encontramos ante una nueva clase, la plebeya pero un tanto enriquecida ya que para nuestro autor la *ἀρετή* tiene que ir de la mano con la riqueza. En sus poemas admonitorios había profetizado a la nobleza la ruina de su ciudad patria, afanosa de reponerse financieramente mediante el matrimonio con hijas de plebeyos ricos, y las desastrosas consecuencias que esta mezcla de razas acarrearía para la conservación de la antigua *ἀρετή* de los nobles (Jaeger 2000: 306). Esta nueva clase quiere derechos ciudadanos y políticos pero ni el hombre ordinario ni el esclavo gozan de esta virtud porque es atributo propio de la nobleza. Sin embargo, en tiempos de Teognis, la nobleza se iba empobreciendo y esa nueva clase social de los ricos plebeyos iba conquistando territorio en la política. Este cambio de situación económica afectaría, sin duda, a la *ἀρετή* porque en ella estaba el valor social y la posesión de bienes. En los poemas de Teognis subyace, pues, una melancolía por lo perdido y una nostalgia que trata de responder a la nueva sociedad donde prima el dinero.

Retomando el concepto de justicia, para Teognis era un privilegio de la vieja tradición aristocrática. No había leyes escritas, pero los aristócratas las interpretaban como les convenía ya que eran «leyes» antiguas. El desconocimiento de la ley permitía que fueran los aristócratas los que manejaran la justicia según sus intereses. Esto desfavorecía claramente a los pobres. En el momento en el que aparecieron nuevas clases ricas, se insistió en que esas leyes fueran puestas por escrito y que esos nuevos ricos pudieran participar en la justicia. Esto supuso, pues, la ruptura definitiva. Para los aristócratas la justicia era un campo que pertenecía a la *ἀρετή* y solo aquellos que la poseyeran podrían hacer uso de ella. Cuando se consiga que el concepto de justicia cambie en este sentido, el concepto de *ἀρετή* variará. El factor fundamental es la economía. La riqueza era un pilar importante para la nobleza porque en estas sociedades antiguas era la que daba el estatus. El dinero permite ubicar al individuo dentro de su sociedad. Y no solo es que la nobleza está empobrecida, sino que hay nuevas clases que poseen más riquezas y, por consiguiente, empiezan a ascender. Por lo tanto, la quiebra social es enorme.

En definitiva, el final de este camino será el pesimismo de los griegos porque los aristócratas aceptan que sus valores han desaparecido, que están en peligro de carecer de *ἀρετή* y que la educación de los jóvenes se debe llevar a cabo pero no con el fin de

convertirlos en nobles. No es posible que estos valores se presenten en otras clases sociales ya que la *ἀρετή* solo es virtud de los aristócratas.

2.3 Interpretación del género literario: la lírica griega arcaica

El estado fragmentario que poseemos de la lírica nos hace valorar lo que hoy en día poseemos. La transmisión de las composiciones líricas nos ha llegado de tres formas evidentes: por la tradición indirecta, es decir, a través de autores interesados en incluir citas de poetas líricos que, por siguiente, presentan una descontextualización de los fragmentos; por la tradición directa de papiros o soportes epigráficos; y por una transmisión directa que nos ofrecen los códices (Suárez de la Torre 2002: 17).

Ahora bien, ¿qué es la poesía lírica? El término lírica designa la poesía que no es ni épica ni teatral. La lírica con carácter literario, es decir, compuesta por un autor conocido y difundida por escrito, surge en el s. VIII a. C., pero conocerá su máximo esplendor en el siglo siguiente. Es una poesía cantada, al igual que la épica a pesar de presentar varias diferencias. Mientras que la épica es poesía narrativa que cantaba las hazañas de los héroes del pasado, la lírica, por el contrario, no está basada en un pasado mítico, sino en las necesidades y sentimientos arraigados del momento. Su tema está en el presente (*hic et nunc*) y va dirigido a un dios, a un coro, a un individuo, a los participantes del banquete o bien a una ciudad entera.

Sin embargo, no había término para designar a toda la poesía no hexamétrica en su conjunto y denominaron *μελόποιο* (de *μέλος*) solamente a la poesía dedicada al canto (mélica) y a la coral, dejando aparte a la elegía y al yambo. La división es, cuanto menos, artificial porque han quedado clasificados por razones métricas o dialectales. Y, aunque a veces había preludios e interludios instrumentales, la recitación de la elegía y el yambo era, tal vez, melodramática. El verso cantado al son de la música era llamado *μελική* o *λυρική ποίησις* frente a los *ἐλεγειοποιοί* o los *ἰαμβοποιοί*. Por este motivo es por el que se hace la división que tradicionalmente presenta la lírica arcaica. Tenemos, pues, tres tipos de poesía lírica, a saber: la monódica (donde se incluye a la elegía, al yambo y a la monodia lesbiana), la coral (con Píndaro, Baquílides o Estesícoro como representantes) y la mixta (donde destaca especialmente Alcman).

La época de esplendor de la lírica literaria abarcan los siglos VII-V a. C., aunque también coexistió con la épica de Homero (s. VIII a. C.). Pese a que ambas coincidieron en el tiempo, la lírica no se desarrolló hasta un siglo después. En cuanto a la lengua, hay diferencias notorias entre un género y otro. La épica tiende a un lenguaje artificial y arcaizante, y donde se expresa es a través del hexámetro, mientras que la lírica se desarrolla mediante una gran variedad de lenguas literarias, cuya base podía ser el dialecto materno o bien una sucesión de dichas lenguas.

La lírica se cantaba al son de instrumentos de cuerda, como la lira y la cítara, o también al ritmo de la doble flauta. La presencia de varios instrumentos se debe a la relación existente entre el acompañamiento musical y el canto, pues debió de ser muy variable según el género y el tipo de composición. La elegía o el yambo podían estar acompañados de un *ἀυλός*⁹, sin que ello condicionara su interpretación o su estructura métrica. A diferencia de la épica, la lírica podía ser monódica (llevada al cabo por el autor), coral (ejecutada por un coro) o mixta (en el siglo VII a. C se juntaban un coro y un solista). El poeta lírico, en estos poemas cantados, habla de su propia persona, rasgo totalmente individualista que se opone al anonimato.

Podríamos decir que la lírica griega preliteraria, o popular, tiene sus orígenes en las fiestas religiosas. La cultura griega era agraria y las fiestas eran rituales en los que se invocaba la presencia del dios. Eran fiestas primaverales donde la llegada de la divinidad simbolizaba la renovación de la vida vegetal. Pero la lírica literaria surge como consecuencia del nacimiento de la escritura. El poeta en vez de improvisar, compone y deja por escrito su poesía, a pesar de ser todavía una comunicación oral con el público. Como ya mencionábamos en líneas anteriores, los géneros de la lírica se resumen en tres grupos: la lírica coral, la monódica y la mixta. La primera está compuesta en estrofas y, por lo general, eran poemas de gran extensión. En cuanto a la temática, empezaron desarrollando motivos religiosos asociados a las fiestas en honor a determinadas divinidades. Con el tiempo, la lírica coral fue aceptando cambios con temas relacionados con el ser humano (epinicios) y con los dioses. La lengua que primaba era un dorio literario con arcaísmos homéricos y el acompañamiento, en este caso, era con instrumentos tanto de cuerda como de viento. Eso sí, desconocemos si

⁹ Teognis nos lo hace saber en el verso 241.

todo el poema era interpretado por un coro cantado o si había partes recitativas y otras cantadas. Los autores más destacados fueron Simónides, Píndaro y Balquílides.

En cuanto a la lírica monódica, puede dividirse en tres subgéneros: la monódica elegíaca, que desarrollaremos de manera más extensa, la monódica yámbica y la monódica mélica. El yambo (*ῥαμβος*) recibe este nombre por su pie métrico, formado por una sucesión de sílabas breves y largas durante seis metros (˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ x). Se basa en los mismos ritmos de la poesía popular. Es el verso más coloquial que podemos encontrar en poesía y va a desembocar en la comedia arcaica de Aristófanes, mientras que la elegía parece que se decanta por la tragedia. La lengua yámbica habría que definirla como una lengua sustentada en el dialecto jónico, con algún epicismo, homerismo, eolismo y micenismo. En cuanto a los temas, el más destacado es el escarnio y la burla contra los vanidosos y el cobarde. Es una poesía muy satírica y su recitación era acompañada de la flauta. El autor más significativo de este género es Arquíloco, aunque también son importantes Simónides e Hiponacte. A la poesía mélica se le denomina así porque no es ni yámbica ni elegíaca, pues *μέλος* significa canto y, por lo tanto, tiene una estructura musical. Se canta al son de la cítara o lira y su temática es muy variada, pues puede tratar asuntos como el himno religioso, las invocaciones personales a la divinidad, temas políticos o poemas eróticos. Safo, Alceo y Anacreonte han sido considerados como los poetas mélicos por excelencia. La monódica elegíaca recibe un tratamiento especial ya que es el género que nos atañe en la obra de Teognis.

El acompañamiento musical que recibía la elegía mientras el poeta recitaba, al igual que el yambo, era la flauta. La elegía era una poesía algo más simple que el resto, lo que le hizo más popular. Los poemas elegíacos que componían hombres cultivados son llamados también epigramas. Desde el siglo VII a. C., el dístico elegíaco se usó también en epigramas funerarios y dedicatorios. El yambo y la elegía compartían con la mélica de los lesbios el lugar donde se recitaban los poemas: el banquete. La elegía presenta una temática muy variada, pues son propios los relatos de temas tanto privados como públicos en donde el autor se ve envuelto en una aglomeración de reflexiones y consideraciones sobre los dioses y la vida humana. También se cultiva en la elegía las exhortaciones de la guerra, los temas simposíacos y eróticos. Este género es, en realidad, una variante de la poesía hexamétrica de donde deriva y no de la poesía popular dactílica. Se trata de una construcción artificial ya que da la impresión de que el

aedo ha introducido la segunda innovación: el acompañamiento de flauta. Tampoco hay conexión métrica con la lírica popular. Esta modificación de la poesía hexamétrica amplió mucho su temática. La elegía se difundió por todas partes y pudo acoger toda clase de temas. En cuanto al origen de la elegía son muchas las teorías que surgen. La palabra *élegos* era usada todavía por Eurípides, aunque el término *élegoi* referido a la elegía no aparece hasta el siglo VI a. C. De aquí la teoría de O. Weinreich de que la elegía nació en el banquete fúnebre, donde se celebrarían las virtudes del muerto. Como en toda teoría, Gentili se opone, puesto que el uso de la elegía en el epigrama funerario es secundario y literario. En definitiva, la elegía fue un género literario fruto de la modificación de la poesía hexamétrica donde había cabida para diversos géneros populares. En cuanto a la lengua se refiere, la elegía es una combinación del dialecto jónico con rasgos de la lengua épica (R. Adrados 2008: 117-21). Entre los poetas que cultivaron este género destacan las figuras de Calino y Tirteo, pues entrañan la creación de una elegía política que se escuchó mientras la polis griega estaba en auge y el orador aún no había dado paso al poeta. Arquíloco y Minermo son otros dos grandes poetas que escribieron algunos de sus poemas en dísticos elegíacos. En cuanto al primero, también yambógrafo, escribe elegías de las que algunas pueden llamarse epigramas. En estos dísticos elegíacos el poeta se nos presenta como un soldado que vive de la guerra mientras cultiva el don de las Musas. Estuvo relacionado con Glauco, ya que era el general de la expedición y a él se dirigía para liberarse de sus reflexiones melancólicas y de sus canciones eróticas. Por otro lado, Mimnermo es un poeta que escribe, preferentemente, poemas eróticos y tiene una visión más hedonista de la vida.

Por último, el género mixto se basa en una alternancia del canto coral y del solista. Su poeta más representativo es Alcmán, del que se sabe que cantaba el proemio de sus composiciones y luego daba paso al coro. Este tipo de poesía no se va a encontrar más después de este autor. Los temas que predominan son los mismo que en la lírica coral, es decir, el himno y el epinicio, al igual que también comparten la lengua doria con rasgos homéricos. Junto a Alcmán se le suma Estesíroco como productor de este género mixto.

2.4 La poesía erótica griega

A lo largo de la historia de la literatura griega, la temática de la erótica fascinó y fatigó a los escritores griegos. La experiencia poética y la erótica compartían un origen

semejante pues existe una enajenación en la raíz de ambos (Luque 2000: 9). A lo largo de este apartado expondremos una serie de textos eróticos que nos permitan ver el atractivo de este tema que tanto atraía a los autores griegos. Para ello, nos ajustaremos tan solo a la época arcaica y a la clásica dejando a un lado la época helenística.

En el *Fedro* de Platón¹⁰, este le dice a Sócrates que nuestros mayores bienes llegan a través de la locura. La locura podía darse de dos formas, una por ser una enfermedad humana y la otra por ser un morbo divino que cuatro dioses se encargaban de proporcionar. Así pues, Apolo se encargaba de los delirios proféticos; Dionisio el provocador del éxtasis místico; las Musas penetraban en el poeta para inspirarlo a su antojo; mientras que Eros y Afrodita eran unos invasores y manipuladores de la voluntad de los amantes. Estos dos últimos dioses, pero Eros sobre todo, cobrarán mucho protagonismo a lo largo de este apartado y del propio trabajo. Los filósofos griegos clásicos distinguían entre los placeres propios del cuerpo y los del espíritu. El placer erótico no se veía mal aunque para Epicúreo las relaciones sexuales no son necesarias y las pasiones excesivas eran rechazadas por todos.

El erotismo se describe como un éxtasis que se iguala a otras manifestaciones irracionales. Es Eros quien se encarga de instruir a los poetas en diferentes tiempos y espacios. En la poesía épica lo erótico constituye un episodio transitorio. Homero detalla la escena en la que una diosa seduce a un mortal¹¹:

ὥς φάτο, ῥίγησεν δὲ Καλυψώ, δῖα θεάων,
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:
‘σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων,
οἳ τε θεαῖς ἀγάσθε παρ’ ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι
ἀμφοδίην, ἣν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην. 120
ὥς μὲν ὅτ’ Ὀρίων ἔλετο ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
τόφρα οἱ ἠγάασθε θεοὶ ῥεῖα ζῶοντες,
ἦρος ἐν Ὀρτυγίῃ χρυσόθρονος Ἄρτεμις ἀγνή
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχομένη κατέπεφνεν.

La escena por excelencia donde un dios seduce a otro dios en Homero se encuentra en el canto XIV de la *Ilíada*, donde Hera quiere seducir a Zeus para una artimaña bélica y

¹⁰ 265 b.

¹¹ *Od.* V, 116-24.

para ello se vale de sus dotes eróticas. Antes, con el fin de que su propósito de seducción sea seguro, pide ayuda a Afrodita¹²:

δὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἥμερον, ᾗ τε σὺ πάντα
δαμνᾷ ἀθανάτους ἡδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους.

En lo que respecta al léxico erótico homérico, Martínez (2012: 63) observa cuatro campos semánticos del mismo, a saber: el *deseo sexual*, el del *acto sexual*, el de *acostarse* y el de la *seducción*. El término que empleará Teognis en el verso 1296 es *φιλότης*, «amor», y pertenecería al campo de *deseo sexual*. Este vocablo puede connotar dos acepciones, una vinculada a la hospitalidad o bien, como es en este caso, a la unión sexual.

La seducción homérica es, en todo caso, un medio, no un fin. Pero a pesar de su fugacidad con el que se da un encuentro erótico, los pasajes tienen una fuerza plástica latente. La naturaleza colabora y se encuentra en armonía con los asuntos carnales divinos: «la nube dorada» (*Il.* XIV, 350), «goteante de rocío» (*Il.* XIV, 351), «la ola púrpura que oculta la cópula de los inmortales» (*Il.* XIV, 343).

En la poesía lírica de época arcaica la experimentación erótica adquiere bastante protagonismo temático. Eros, que aún en Homero no encontramos a este dios masculino del amor, es una de las fuerzas incontrolables que actúa sobre el ser humano, por lo que se convierte en un dios temible. En Arquíloco¹³ por ejemplo el amor es sinónimo de dolor:

δύστηενος ἔγκειμαι πόθῳ
ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκρητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.

Uno de los poemas más eróticos que podríamos considerar de Arquíloco es el Fr.72 D, pues hace referencia al coito pero lo dice de forma eufemística: «Y caer activo sobre el odre y unir vientre con vientre y muslos con muslos¹⁴». El odre hace una clara alusión a la zona genital femenina y el impulso erótico se ve reforzado con el deseo de contacto corporal. En otros poemas, se refiere a los órganos sexuales externos de una manera más

¹² *Il.* XIV, 198-9.

¹³ 104D. La autora Aurora Luque ha titulado este poema como «Hasta los huesos».

¹⁴ Traducción propia que fue corregida por el doctor C. Schrader en año 2014 en la asignatura *Griego IV de Estudios Clásicos*.

soez, como en el Fr. 189 W. En el Fr. 15 D, se refiere a Pasifila con el epíteto de «anfitriona de extraños». El propio nombre Pasifila es parlante, pues significa «amiga de» o «amada por» todos (Calvo, 2009: 109) y se refiere a una mujer promiscua, cuanto menos. En el papiro de Colonia¹⁵, concretamente en el verso 52, utiliza el vocablo μένος que en Homero ya se empleaba para indicar la «fuerza vital», pero Arquíloco lo recoge como una metáfora para el semen.

En Safo¹⁶, al igual que en Arquíloco¹⁷, también hay descripciones exhaustivas del cuerpo trastornado porque los órganos no le responden; la lengua es incapaz de articular palabra, los ojos están cegados, los oídos zumban y el cuerpo desfallece. Los deseos sexuales están mezclados con la privación y el sufrimiento y se oponen a los placeres que ofrecen la vista, el tacto, el oído y el olfato¹⁸:

[...] ἀλλά κάμ μὲν γλῶσσά <μ> ἔαγε, λέπτον
 δ' αὖτικα χροῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
 ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι, ἐπιρρόμ-
 βεισι δ' ἄκουαι.
 Καὶ δέ μ' ἵδρωσ ψῶχρος κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἀγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδευής
 φαίνομ' ἔμ' αὖται.

Los placeres de Eros no son inferiores aunque dependan del cuerpo y sus necesidades. Esto conlleva al riesgo de perder las emociones, porque son las más intensas y deben ser gozadas. Para Safo todos los sentidos contribuyen en los placeres de Eros, salvo el gusto que no tiene mucha importancia en el juego erótico de la mujer ya que, parece ser, existía la idea preconcebida de que solo los hombres necesitaban beber vino¹⁹ para alcanzar el éxtasis sexual. La unión de todos los placeres con los sentidos culmina en la unión sexual. Pero con un solo sentido también se puede disfrutar del placer pues tan solo la mirada bastaría en el juego erótico. En el Fr. 94 de Voigt

¹⁵ *P. Colon. 7511*.

¹⁶ Fr 31, versos 9-16.

¹⁷ Fr. 191, West.

¹⁸ Los sentidos son arrebatados por Eros, Fr. 47 Voigt.

¹⁹ La comida y la bebida cobran un papel importante en los banquetes, estancia prohibida para las mujeres, salvo las prostitutas.

aparece un sexto sentido, el recuerdo. El recuerdo de los placeres vividos como fuente de nuevo placer.

En el período clásico, Eros sube a la escena. En la Atenas del s. V a.C. prevaleció la concepción negativa del amor como elemento irracional opuesto al νόμος. El eros entrañaba el peligro que desestabilizaría a la πόλις y, en el teatro, acaba por convertirse en material de drama. En Esquilo, el tema del poder predomina sobre el del sexo en toda la *Orestea* e, incluso, en las *Suplicantes*. No obstante, en la primera obra nombrada, Esquilo pone en acción el adulterio, un motor del eros; más bien el doble adulterio con Agamenón y Casandra frente a Clitemestra y Egisto. El autor lo que hace es condenar el engaño criminal, pero no es una relación directa con el tema del eros. No hay elogios o sentimientos profundos en torno a él puesto que el tema principal es el matrimonio violado y el amor, en este caso, no vale como excusa. No hay, pues, poesía erótica propiamente dicha en Esquilo, de la misma forma que tampoco la hay en Sófocles. Este, por su parte, ofrece temas como la situación conyugal, el adulterio, el incesto o el amor, pero no hay una tragedia erótica derivada de los excesos de la pasión. Según R. Adrados (1990: 5), Eurípides fundó la tragedia erótica griega. La pasión, el deseo y el abuso del poder son los ejes de la peripecia. En las *Troyanas* de Eurípides, Eros es representado como uno de los culpables de la caída de Troya por prestarse partícipe famoso «juicio de Paris» y todo lo que este acto desencadenó:

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθες	
οὐρανίδαισι μέλων,	
ὥς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσι	
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς	845
οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ:	
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου	
φίλιον Ἀμέρας βροτοῖς	
φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν,	850
εἶδε περγάμων ὄλεθρον,	
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε	
γαῖς πόσιν ἐν θαλάμοις,	
ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλα-	855
βε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,	

ἐλπίδα γὰρ πατρίᾳ μεγάλαν: τὰ θεῶν δὲ
φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

(*Troyanas*, vv. 840-857).

En cuanto a la Comedia Antigua, limitada para nosotros a Aristófanes, son importantes los temas de la mujer y del matrimonio. Los sentimientos son apenas tratados, pero sí que se insiste en los de adulterio y otros engaños de las mujeres. Así pues, se pueden dar indistintamente temas y posiciones muy diferentes: acusaciones contra las mujeres adúlteras y estafadoras, su defensa o la brutalidad sexual. En cuanto a las relaciones homosexuales, la comedia las emplea como un recurso cómico, igual que pasa con toda la sexualidad menos convencional. Por último, Aristófanes ridiculiza en las *Nubes* la pederastia de los amigos «jovencitos» de los sofistas (R. Adrados 1995: 125-55).

Eros ha sido, a lo largo de la poesía griega, una incesante metamorfosis; ha pasado, según en qué momento del tiempo, a ser una fuerza incontrolable natural, un peligro público o un trastorno enviado por los dioses.

III. TRADUCCIÓN Y COMENTARIO

«Traidor el traductor, [...], lo es siempre. La traducción es oficio de exactitud imposible, y en la versión de una a otra lengua siempre se pierden cosas y se añaden, en el arduo trasvase. Pero el traductor de poesía, ese sí que es un traidor redomado, cien veces traidor, al querer nombrar con otras palabras, al evocar con otros sonos, lo que el poeta expresó con precisión irrepetible, con pasión lúcida, con hiriente acuidad [...]. El traductor de poemas está condenado a la traición y al fracaso».

Con estas palabras García Gual (1998:7) abre el prólogo a su *Antología de la poesía lírica griega arcaica*. Remitimos a ellas para asegurar que, pese a la dificultad que presenta la traducción de un poema, que en origen fue recitado al son de un instrumento de viento (ἀυλός), la intención es ajustarnos fielmente al texto griego.

En cuanto a la metodología, ha sido utilizada la de edición West para *Typograppeo Clarendoniano* contrastada con la de Carrière para *Les Belles Lettres*; y en cuanto atañe a la traducción, pese a ser una labor de índole personal, han sido revisadas las versiones del ya nombrado Carrière, la de R. Adrados (1981) para *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, la de Suárez de la Torre (2002) para *Cátedra* y la de Calvo Martínez (2009) para *Cátedra*.

ΕΛΕΓΕΙΩΝ Α

237-254

Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς ἐπ' ἀπείρονα πόντον
 πωτήση καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
 ῥηϊδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσση
 ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν, 240
 καί σε σὺν αὐλίσκοις λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
 εὐκόσμως ἐρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα
 ἄσονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
 βῆς πολυκωκύτους εἰς Αἶδαο δόμους,
 οὐδέ ποτ' οὐδέ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις 245
 ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφόμενος ἡδ' ἀνὰ νήσους,
 ἰχθυόεντα περὶ πόντον ἐπ' ἀτρύγετον,
 οὐχ ἵππων νότοις ἐφήμενος, ἀλλὰ σε πέμψει
 ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων 250
 πᾶσι γὰρ οἷσι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοις αἰοιδῇ
 ἔσση ὁμῶς, ὄφρ' ἂν γῆ τε καὶ ἥελιος·
 αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
 ἀλλ' ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ' ἀπατᾷς.

ΕΛΕΓΕΙΩΝ Β²⁰

1231-34

Σχέτλι' Ἔρως, Μανίαι σ' ἐτιθηθήσαντο λαβοῦσαι.
 ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν Ἴλιου ἀκρόπολις,
 ὤλετο δ' Αἰγείδης Θησεὺς μέγας, ὤλετο δ' Αἶας
 ἐσθλὸς Ὀϊλιάδης σῆσιν ἀτασθαλίαις.

²⁰ Libro dedicado casi exclusivamente al tema erótico: elegía homoerótica.

1235-38

ὦ παῖ, ἄκουσον ἐμεῦ δαμάσας φρένας· οὐ τοι ἀπειθῇ
μῦθον ἐρῶ τῇ σῇ καρδίῃ οὐδ' ἄχαριν·
ἀλλὰ τλήθι νόφ συνιεῖν ἔπος· οὐ τοι ἀνάγκη
τοῦθ' ἔρδειν ὅ τι σοι μὴ καταθύμιον ἦ.

1238αβ-40

Μήποτε τὸν παρεόντα μεθεῖς φίλον ἄλλον ἐρεῦνα
δειλῶν ἀνθρώπων ῥήμασι πειθόμενος·
πολλάκι τοι παρ' ἐμοὶ κατὰ σοῦ λέξουσιν μάταια
καὶ παρὰ σοὶ κατ' ἐμοῦ· τῶν δὲ σὺ μὴ ζύνει.

1241-42

Χαιρήσεις τῇ πρόσθε παροιχομένη φιλότῃτι,
τῆς δὲ παρερχομένης οὐκέτ' ἔση ταμίης.

1243-44

Δὴν δὴ καὶ φίλοι εἶμεν· ἔπειτ' ἄλλοισιν ὁμίλει
ἦθος ἔχων δόλιον πίστεος ἀντίτυπον.

1245-46

Οὐποθ' ὕδωρ καὶ πῦρ συμμείζεται, οὐδέ ποθ' ἡμεῖς
πιστοὶ ἐπ' ἀλλήλοις καὶ φίλοι ἐσσόμεθα.

1247-48

Φρόντισον ἔχθος ἐμὸν καὶ ὑπέρβασιν, ἴσθι δὲ θυμῷ
ὥς σ' ἐφ' ἀμαρτωλῇ τίσομαι ὡς δύναμαι.

1249-52

Παῖ, σὺ μὲν αὖθ' ὥς ἵππος, ἐπεὶ κριθῶν ἐκορέσθης
αὖθις ἐπὶ σταθμοὺς ἤλυθες ἡμετέρους

ἡνίοχόν τε ποθῶν ἀγαθὸν λειμῶνά τε καλόν
κρήνην τε ψυχρὴν ἄλσεά τε σκιερά.

1253-54

Ὅλβιος, ὃ παῖδές τε φίλοι καὶ μώνυχες ἵπποι
θηρευταί τε κύνες καὶ ξένοι ἀλλοδαποί.

1255-56

Ὅστις μὴ παῖδάς τε φιλεῖ καὶ μώνυχας ἵππους
καὶ κύνας, οὐποτέ οἱ θυμὸς ἐν εὐφροσύνῃ.

1257-58

Ἦ παῖ, κινδύνοισι²¹ πολυπλάγκτοισιν ὁμοῖος
ὀργήν, ἄλλοτε τοῖς, ἄλλοτε τοῖς φίλος εἶ.

1259-62

Ἦ παῖ, τὴν μορφὴν μὲν ἔφυς καλός, ἀλλ' ἐπὶκείται
καρτερὸς ἀγνώμων σῇ κεφαλῇ στέφανος·
ἰκτίνου γὰρ ἔχεις ἀγχιστρόφου ἐν φρεσὶν ἦθος
ἄλλων ἀνθρώπων ῥήμασι πειθόμενος.

1263-66

Ἦ παῖ, ὃς εὖ ἔρδοντι κακὴν ἀπέδωκας ἀμοιβήν,
οὐδέ τις ἀντ' ἀγαθῶν ἐστι χάρις παρὰ σοί·
οὐδέν πώ μ' ὤνησας· ἐγὼ δέ σε πολλάκις ἤδη
εὖ ἔρδων αἰδοῦς οὐδεμιῆς ἔτυχον.

²¹ κυννυρίδεσσι es la variante que utiliza Carrière.

1267-70

Παῖς τε καὶ ἵππος ὁμοῖον ἔχει νόον· οὔτε γὰρ ἵππος
ἡνίοχον κλαίει κείμενον ἐν κονίῃ,
ἀλλὰ τὸν ὕστερον ἄνδρα φέρει κριθαῖσι κορεσθείς·
ὥς δ' αὐτὼς καὶ παῖς τὸν παρεόντα φιλεῖ.

1271-74

ἽΩ παῖ, μαργοσύνης ἀπὸ μὲν νόον ὥλεσας ἐσθλόν,
αἰσχύνῃ τε φίλοις ἡμετέροις ἐγένου·
ἄμμε δ' ἀνέψυξας μικρὸν χρόνον, ἐκ δὲ θυελλῶν
ἦκά γ' ἐνωρμίσθην νυκτὸς ἐπειγομένους.

1275-78

Ὡραῖος καὶ Ἔρως ἐπιτέλλεται, ἡνίκα περ γῇ
ἄνθεσιν εἰαρινοῖς θάλλει ἀεξομένη:
τῆμος Ἔρως προλιπὼν Κύπρον, περικαλλέα νῆσον,
εἴσιν ἐπ' ἀνθρώπους σπέρμα²² φέρων κατὰ γῆν.

1278α-β

... ὅστις σοι βούλευσεν ἐμεῦ πέρι, καί σ' ἐκέλευσεν
οἷχσθαι προλιπόνθ' ἡμετέρεην φιλίην.

1278γ-δ

Νεβρὸν ὑπὲξ ἐλάφοιο λέων ὥς ἀλκὴ πεποιθὼς
ποσσὶ καταιμάρψας αἵματος οὐκ ἔπιον.

1279-82

Οὐκ ἐθέλω σε κακῶς ἔρδειν, οὐδ' εἴ μοι ἄμεινον
πρὸς θεῶν ἀθανάτων ἔσσεται, ὧ καλὲ παῖ:
οὐ γὰρ ἀμαρτωλαῖσιν ἐπὶ σμικραῖσι κάθημαι,
τῶν δὲ καλῶν παίδων οὔτις ἐτ' οὐκ ἀδίκων.

²² χάρμα es la variante que utiliza Carrière.

1283-94

ἽΩ παῖ, μή μ' ἀδίκηι -ἔτι σοι καταθύμιος εἶναι
βούλομαι- εὐφροσύνη τοῦτο συνεῖς ἀγαθῇ·
(οὐ γάρ τοί με δόλῳ) παρελεύσεαι οὐδ' ἀπατήσεις·
νικήσας γὰρ ἔχεις τὸ πλεόν ἐξοπίσω,
ἀλλὰ σ' ἐγὼ τρώσω φεύγοντά με, ὥς ποτέ φασιν 5
Ἰασίου κούρην παρθένον Ἰασίην,
ώραίην περ ἐοῦσαν, ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν
φεύγειν· ζωσαμένη δ' ἔργ' ἀτέλεστα τέλει,
πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων ξανθῇ Ἀταλάντῃ·
ᾧχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὀρέων, 10
φεύγους' ἡμερόεντα γάμον χρυσεῖς Ἀφροδίτης
δῶρα· τέλος δ' ἔγνω καὶ μάλ' ἀναινομένη.

1295-98

ἽΩ παῖ, μή με κακοῖσιν ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνης
μηδέ με σὴ φιλότης δώματα Περσεφόνης
οἷχεται προφέρουσα· θεῶν δ' ἐποπίζεο μῆνιν
βάξιν τ' ἀνθρώπων, ἥπια νωσάμενος.

1299-04

ἽΩ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξεται; ὥς σε διώκων
δίζημ'· ἀλλὰ τί μοι τέρμα γένοιτο κιχεῖν
σῆς ὀργῆς· σὺ δὲ μάργον ἔχων καὶ ἀγήνορα θυμόν
φεύγεις, ἰκτίνου σχέτλιον ἦθος ἔχων.
Ἄλλ' ἐπίμεινον, ἐμοὶ δὲ δίδου χάριν· οὐκέτι δηρὸν 5
ἔξεις Κυπρογενοῦς δῶρον ἰοστεφάνου.

1305-10

θυμῷ γνοὺς ὅτι παιδείας πολυηράτου ἄνθος
ώκύτερον σταδίου, τοῦτο συνεῖς χάλασον

δεσμοῦ, μή ποτε καὶ σὺ βιήσῃαι, ὄβριμε παίδων,
Κυπρογενοῦς δ' ἔργων ἀντιάσεις χαλεπῶν,
ὥσπερ ἐγὼ νῦν ὧδ' ἐπὶ σοί· σὺ δὲ ταῦτα φύλαξαι, 5
μηδέ σε νικήσῃ παιδαῖδῃ²³ κακότης.

1327-28

Ἦ παῖ, ἕως ἂν ἔχῃς λείαν γένυν, οὔποτε σαίνων
παύσομαι, οὐδ' εἴ μοι μόρσιμόν ἐστι θανεῖν.

1335-36

Ὅλβιος, ὅστις ἐρῶν γυμνάζεται οἴκαδε (δ') ἐλθὼν
εὔδει σὺν καλῷ παιδὶ πανημέριος.

1345-50

Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους
ἦρατο Κρονίδης ἀθανάτων βασιλεύς,
ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλυμπον ἀνήγαγε, καὶ μιν ἔθηκε
δαίμονα παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἐρατόν.
Οὔτω μὴ θαύμαζε, Σιμωνίδη, οὔνεκα κἀγὼ 5
ἐξεφάνην καλοῦ παιδὸς ἔρωτι δαμείς.

1357-60

Αἰεὶ παιδοφίλησιν ἐπὶ ζυγὸν αὐχένι κεῖται
δύσλοφον, ἀργαλέον μνήμα φιλοξενίης.
Χρὴ γάρ τοι περὶ παῖδα πονούμενον εἰς φιλότητα
ὥσπερ κληματίνῳ χεῖρα πυρὶ προσάγειν.

1361-62

Ναῦς πέτρη προσέκυρσας ἐμῆς φιλότητος ἀμαρτῶν,
ὦ παῖ, καὶ σαπροῦ πείσματος ἀντελάβου.

²³ παιδὸς ἴση es la variante que utiliza Carrière.

Traducción Libro I:

Yo a ti te he dado alas, con las que volarás
sobre el infinito mar y toda la tierra alzándote con ligereza;
estarás presente en todos los banquetes y convites
yaciendo en las bocas de muchos, 240
con flautitas de tonos agudos, encantadores jóvenes
te tocarán con elegancia bellas y sonoras melodías²⁴.
Y cuando llegues a la morada²⁵ de Hades llena de lamentos
bajo los antros de la sombría tierra,
jamás, ni perecido, perderás la fama, sino que tendrás 245
un nombre inmortal entre los hombres.
Cirno, cuando revolotees a lo largo de la tierra de la Hélade y también las islas,
atravesando sobre el estéril mar rico en peces,
sin estar²⁶ sentado a los lomos de los caballos, pues te enviarán²⁷
los espléndidos dones de las musas coronadas de violetas. 250
Y para todos aquellos que les interesaba y para los venideros serás por igual
motivo de canto, mientras exista tierra y sol.
Pero yo no recibo de ti ni un poco de respeto,
pues me engañas como a un niño pequeño con tus cuentos.

²⁴ Sobre entendemos un μελωδία para darle sentido a la oración.

²⁵ Traducimos el plural por singular.

²⁶ El participio se ha traducido por una oración de infinitivo.

²⁷ Traducción libre: «te guiarán».

Traducción Libro II:

1231-34

¡Cruel Eros! Las Locuras que te acogieron te dieron de mamar:

Por ti cayó la acrópolis de Ilión,

y pereció el gran Teseo, hijo de Egeo, y también²⁸ lo hizo el valeroso

Áyax, hijo de Oileo, a causa de tu orgullo insensato.

1235-38

Oh muchacho, que dominas las entrañas, escúchame:

Verdaderamente no emitiré un discurso funesto de amor para tu corazón,

así que ten valor de escuchar en tu espíritu estas palabras²⁹.

Pues no es³⁰ obligatorio hacer algo que no sea acorde para ti³¹.

1238αβ-40

No busques a otro amigo dejando a un lado al presente,

persuadido por las injurias³² de los hombres cobardes.

Muchas veces, en verdad, dirán de ti cosas insolentes estando junto a mí,

También las dirán de mí junto a ti; pero tú no escuches lecciones de ellos³³.

1241-42

Te alegrarás del amor que ya ha pasado,

pero ya no serás dueño del que esté junto a ti.

²⁸ Traducción libre para no repetir una segunda vez el verbo ὀλυμι.

²⁹ Traducimos el neutro singular por plural.

³⁰ Hemos supuesto un verbo εἶμι.

³¹ Una traducción más libre sería: «que no sea de tu agrado».

³² Literalmente ῥήμασι significa: «dicho, palabra, vocablo...» por lo que ofrecemos una traducción más libre acorde con la armonía de la elegía.

³³ Literariamente sería: «pero tú no les prestes atención».

1243-44

Seamos, pues, amigos por un largo tiempo. Después estate en compañía de otros
que tienes un carácter engañoso, adverso de honradez.

1245-46

Nunca el agua y el fuego se mezclarán, al igual que tampoco
nosotros seremos fieles amigos el uno con el otro.

1247-48

Considera mi odio y mi orgullo, y sabe en tu alma
que te castigaré, como pueda, a causa de tu pecado.

1249-52

Muchacho, tú, al igual que un caballo cuando se sacia de cebada,
vuelves de nuevo a mis establos,
anhelando un buen auriga, una hermosa pradera,
una fuente fresca y un bosque sombrío.

1253-54

Feliz quien tiene³⁴ jóvenes amados, caballos solípedos,
perros de caza y huéspedes extranjeros.

1255-56

Quien no ama a los muchachos, a los solípedos caballos
y a los perros, nunca tendrá el corazón en el placer.

³⁴ Se ha sobreentendido un verbo ἔχω para darle un matiz de dativos posesivos a los sustantivos y adjetivos que siguen. Lo mismo ocurre en los versos siguientes, pues sigue hablando de lo mismo.

1257-58

Muchacho, tienes una naturaleza semejante a los milanos
vagabundos; unas veces eres³⁵ amigo de unos y otras veces de otros.

1259-62

Muchacho, naciste con una bonita figura, pero tienes puesta
sobre la cabeza una firme corona de insensateces, pues en tu alma
tienes el carácter de un rápido milano
persuadido por las palabras de otros hombres.

1263-66

Muchacho, que me devolviste una mala recompensa habiendo hecho el bien,
ninguna gratitud hay en ti por mis dones;
jamás me ayudaste en nada. En cambio yo, que he sufrido a menudo,
no he recibido de ti ningún respeto.

1267-70

El joven y el caballo tienen un espíritu semejante; pues el caballo
no llora al auriga que yace en el polvo
sino que lleva al siguiente hombre.
Así también el muchacho ama al que está presente.

1271-74

Muchacho, a causa de tu ansia destruiste tu buen carácter,
y llegaste a ser deshonesto para nuestros amigos.

³⁵ Hemos supuesto un verbo εἶπύ.

Pero a mí me has aliviado por poco tiempo,
y por la noche en voz baja fondeé apresurado a causa de la tempestad.

1275-78

También Eros lozano surge³⁶ cuando la tierra creciente
brota en flores de primavera³⁷.

Entonces Eros tras abandonar Chipre, hermosísima isla,
se dirige hacia los humanos esparciendo su simiente por la tierra.

1278α-β

... quien a ti te aconsejó sobre mí y te ordenó
desaparecer dejando nuestra amistad.

1278γ-δ

Como león convencido por su fuerza, con mis garras
cogí a un cervatillo de debajo de la cierva, y no bebí de su sangre.

1279-82

No deseo hacerte daño, hermoso muchacho, aunque de ningún modo
me eres más valeroso en favor de los dioses inmortales³⁸.

Pues no estoy quieto ante pequeños pecados
porque³⁹ de estos ningún joven bello tiene razón.

³⁶ Traducción de R. Adrados del verbo ἐπιτέλλω.

³⁷ Una traducción libre y más poética sería: «cuando la tierra creciente se viste de flores primaverales».

³⁸ Una traducción menos literaria sería: «aunque más me valdría en nombre de los inmortales dioses».

³⁹ El participio se ha traducido por una oración subordinada con valor causal.

1283-94

Muchacho, no seas injusto conmigo, -aún quiero ser deseable para ti-

tras escuchar esta lección con buen ánimo;

pues con tu trampa no me transgredirás ni engañarás.

Tras vencerme tienes ventaja en lo porvenir,

pero yo te lastimaré cuando te escapes de mí, como se dice que 5

una vez la virgen Yasia, hija de Yasio,

que huyó al rechazar el matrimonio con un hombre a pesar de estar en edad madura.

La rubia Atalanta cuando se ciñó el cinturón, abandonando así

la casa de su padre, ejecutó vanos trabajos.

Se fue hacia las elevadas cimas de las montañas 10

escapando del matrimonio, regalo deseado⁴⁰ de la dorada

Afrodita. Y, al final, lo conoció aun rechazándola.

1295-98

Muchacho, no me perturbes el corazón con dolorosos sufrimientos

ni se marche tu amor llevándome a casa de Perséfone;

teme la ira de los dioses

y respeta⁴¹ la fama de los hombres, puesto que⁴² eres sensato.

⁴⁰ El neutro plural lo traducimos por singular.

⁴¹ Se ha sobreentendido otra vez el verbo ἐπιτίζω pero esta vez con una acepción diferente.

⁴² El participio se ha entendido con un valor temporal.

1299-1304

Muchacho, ¿hasta qué punto me vas a evitar? ¡Cómo trato
de hallarte persiguiéndote! Pero no⁴³ llego a alcanzar el fin
de tu castigo hacia mí. Tú huyes porque tienes un corazón varonil⁴⁴ y furioso,
como el carácter cruel del milano.
Pero espera y dame tu gracia. Ya no
tendrás por mucho tiempo el regalo de la nacida en Chipre, coronada de violetas.

1305-10

Conociendo en tu corazón que la flor de la queridísima juventud
es⁴⁵ más rápida que una carrera en el estadio, déjame⁴⁶ ir y suéltame de esta atadura
no sea que alguna vez tú estés coaccionado, vigoroso entre los jóvenes,
y sufras los arduos trabajo de la nacida en Chipre
así como yo ahora contigo. Tú guárdate de esas cosas
y no te venza el sentimiento de vergüenza como a un inepto.

1327-28

Muchacho, mientras tengas suave la mejilla, nunca
cesaré de acariciarte, ni aunque esté decretado⁴⁷ para mí morir.

1335-36

Feliz quien estando enamorado hace gimnasia y al llegar a casa
duerme con un hermoso joven durante todo el día.

⁴³ Sobreentendemos un adverbio de negación que en el texto griego no aparece para darle coherencia a la traducción.

⁴⁴ Entendiendo varonil como violento.

⁴⁵ Hemos supuesto un verbo εἶμι.

⁴⁶ Se ha traducido por imperativo en sintonía con el verbo que sigue.

⁴⁷ Una traducción más literaria podría ser: «ni aunque esté escrito».

1345-50

Amar a jóvenes es⁴⁸ algo encantador, pues también en otro tiempo
el Cronida, rey de los inmortales se enamoró de Ganimedes,
y raptándolo lo subió al Olimpo; también lo erigió
dios por tener la deseable flor de la juventud.
Así que no te extrañes, Simónides, si me muestro
sometido al amor de un joven hermoso.

1357-60

Siempre yace sobre el cuello de los pederastas un yugo
difícil de soportar, doloroso recuerdo de su hospitalidad.
Pues es necesario que quien lucha por el amor de un muchacho
debe acercar su mano del mismo modo que sobre una hoguera de sarmiento.

1361-1362

Al no alcanzar mi amistad, muchacho, te has golpeado como un barco
contra la roca y te has sujetado de un cable podrido.

⁴⁸ Sobrentendemos el verbo εἰμί.

Comentario vv. 237-254:

Esta elegía es considerada por muchos como el epílogo del «Libro de Cirno» (Adrados 1956: 185). Parece concebida como proemio para los epigramas eróticos. En Teognis, entre otros, hallamos temas esenciales de la poesía erótica: celos, añoranza, deseo, resentimiento. Es un amor estéril, que nada tiene que ver con la familia «tradicional», y menos peligroso socialmente que el amor heterosexual que bordea la institución familiar y la pone en peligro. Se desarrollaba por lo demás, en general, en pequeños círculos, era algo al margen, tolerado y menos peligroso (Adrados 1990: 16).

Sin embargo, las promesas de inmortalidad, que trataremos abajo, y los versos 253-4 demuestran que la función del epílogo no es original, aunque bien podría haber sido originario de Teognis.

Los banquetes, o simposios, eran la sobremesa entre hombres iguales, es decir, con una educación semejante. Los motivos por los que se celebran son múltiples; puede deberse a un acto religioso, un triunfo gimnástico o la despedida de un huésped, entre otros. El lugar que se escogía podía ser un edificio público, un santuario o una casa particular. En caso de que fuera en esta última estancia, los hombres ocupaban la parte de abajo, el Ἀνδρῶν, y las mujeres, que estaban vetadas⁴⁹, la parte de arriba. El centro quedaba despejado para los coperos y las funciones musicales. La comida, el vino y las coronas de flores⁵⁰ eran elementos muy abundantes. La esencia del simposio era beber y comer en compañía. La mezcla⁵¹ del vino con el agua, era obligatoria porque suponía parte de un ritual (González 2000: 230), y se almacenaba en cráteras.

μὲν...αὐτὰρ: Este μὲν está ligado al αὐτὰρ del verso 253 provocando así una antítesis en la elegía. Mientras que Teognis hace todo los méritos para que Cirno sea «inmortal», él le responde con el juego sucio del engaño.

ἐπ' ἀπείρονα πόντον: Cláusula homérica (Calderón 2010: 62). No será la única fórmula que aparezca a lo largo de estos versos que siguen.

⁴⁹ Salvo que fueran bailarinas o prostitutas. La figura de la hetera surge en la época arcaica, y muchas de ellas llegaban a serlo porque no alcanzaban la condición de ciudadana, y se les ligaba con la aristocracia.

⁵⁰ Se dice que las flores, a parte del placer visual que proporcionan, mitigaban el dolor de cabeza que causaba el vino.

⁵¹ De acuerdo con la tradición de la antigua Grecia, los hombres habían aprendido el uso adecuado del vino de Dionisio, así como la importancia de la mezcla y del correcto reparto (González 2000: 230).

242: *Carmina immortalem faciant* (West 1978: 17): «Los poemas te hacen inmortal». Esta elegía en general muestra similitudes fraseológicas y de contenido con el poema 55 de Safo. Cirno será inmortal porque ha sido cantado en los poemas de Teognis, pues los sucesos y las personas se olvidan si no son pronunciados por los poetas. Mientras, en este poema de la de Mitilene, Safo tiene la esperanza de gozar más allá de la vida mortal:

καταθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σεθεν
ἔσσετ' οὐδὲ πόθ' εἰς ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας⁵². ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἀίδα δόμῳ
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Este tema, del que es pionera Safo, ha trascendido no solo a poetas como nuestro Teognis, sino también a otros como Íbico⁵³ o Píndaro⁵⁴, y llegó a convertirse en un tópico representado, especialmente, en la *Eneida* de Virgilio⁵⁵:

[...]si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori uos eximet aevo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit.

En las odas de Horacio⁵⁶:

Non usitata nec tenui ferar
penna⁵⁷ biformis per liquidum aethera
vates neque in terris morabor
longius invidiaque maior
urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem vocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda.

⁵² Pieria es el lugar donde la mitología sitúa habitualmente a las Musas, por lo que debemos entender que la persona a la que va dirigida este poema, el arte de estas divinidades (poesía y canto en este caso) no tiene lugar para ella.

⁵³ 282 West.

⁵⁴ *Olímpicas* 9, 21 y ss.

⁵⁵ IX, 446 y ss.

⁵⁶ Hor. *Oda* II, 20, 1-9.

⁵⁷ Nos recuerdan a las alas que Teognis otorga a Cirno.

Y en el epílogo de las *Metamorfosis* de Ovidio⁵⁸ (Somolinos 2006: 903):

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis 875
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

πᾶσαν: El grupo formado por dental sorda más *yod* tras consonante da lugar a una silbante simple: *pantya > arc. πανσα. Según Chantraine (1983: 46), para el neutro esperaríamos una forma neutra παν con alfa breve (<*παντ), pero en jónico-ático ha dado πᾶν con una alfa larga tomada de πᾶς, que se explica también por el carácter monosilábico de la palabra.

αὐλίσκοισι: Este pasaje prueba que la costumbre de cantar y recitar los poemas se mantuvo, al menos, hasta la época arcaica. En el banquete es donde, preferentemente, se cantaba la elegía con el acompañamiento musical de una flauta. Este rasgo lo comparte con la poesía yámbica, mientras que en la poesía mélica la recitación se acompañaba con una lira. Puesto que αὐλίσκος es una flauta pequeña, αὐλός equivaldría a una flauta doble u oboe. En cuanto al plano morfológico del término, se trata de un dativo con valor instrumental. Los dativos plurales en -οῖσι son propios de la lengua jónica y será frecuente verlos a lo largo de todo el texto: νότοισιν (v. 249); ὅσοισι (v.251); ἐσσομένοισιν(v) (v.251).

νέοι ἄνδρες: Suponemos que por razones métricas se ha utilizado este nominativo de dos elementos en vez de νεανία, que en cuanto a significado no varía.

ὑπὸ κεύθεσι γαίης: Cláusula homérica. Las repeticiones de fórmulas, que son unidades constitutivas de dicción, ocupaban siempre el mismo lugar métrico (Ruipérez, 2000: 196), y facilitaban el aprendizaje en un proceso de memorización.

αἰὲν ἔχων ὄνομα: R. Adrados (1981: 185) ve una posible imitación a la *Odisea*⁵⁹:

⁵⁸ XV, 871-879.

ὥς σὺ μὲν οὐδὲ θανὼν ὄνομ' ὤλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ
πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσεται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ,

No se trata de la fama que puede otorgar la guerra, sino la que te proporciona la poesía como ya hemos desarrollado anteriormente.

Κύρνε: Este tal Cirno a veces es nombrado como «Polipaidēs» porque su padre se llamaba Polipais, nombre parlante: «que tiene muchos hijos». En cuanto al nombre de Cirno, podría significar algo así como «bastardo». Teognis dedica al joven todos sus epigramas eróticos donde a través de ellos transmite la ética sexual de un *erastēs* (el que ama) a un *erómenos* (el amado). Según Carrière (1975: 72), la presencia del nombre de Cirno no debe hacernos creer en la autoría de esta elegía por parte de Teognis, pero R. Adrados (1981: 185) lanza la siguiente pregunta: ¿Quién iba a componer un canto de amor a Cirno si no Teognis? Los argumentos que expone Carrière le parecen insustanciales ya que este último piensa que los dos últimos versos son inesperados en ese contexto y lanzan sospechas sobre toda la elegía. R. Adrados sostiene que a la hora de ordenar el poema pudo ser el propio Teognis quien lo hiciera así para hacer de epílogo, aunque esta no fuese su función originaria.

νήσους: Las islas griegas eran la cuna del lirismo helénico. Teognis promete a Cirno su inmortalidad por todos los rincones de Grecia.

πολυκωκύτους: *Hapax* teognideo (Calderón 2010: 63) En Homero sería πολυδάκρυτος o πολυστέενακτος.

Μουσάων: característica propia del dialecto jonio. En los temas en -α el genitivo plural lo hace en -άων. *Μουσ-ā más la terminación propia de genitivo plural -σων (*-ā-sōm). La -s- desaparece entre dos vocales y estas, en contacto, cumplen con la abreviación de *vocalis ante vocalem corripitur*. En el fr. 1D de Arquíloco aparece Μουσέων.

ὄφρ' ἄν: Bergk añade el verbo en subjuntivo ὄφρ' ἄν ᾗ para que no haga falta sobreentenderlo en la oración subordinada temporal que introduce ὄφρ(α) (Adrados 1981:186).

⁵⁹ XXIV 93-4.

Comentario vv. 1231-34

Titulado como *Las nodrizas de Eros* por la autora A. Luque (2000). Teognis nos hace referencia a tres mitos que, de alguna forma, están relacionados con sucesos amorosos: la guerra de Troya se desató por el amor de Paris y Helena y desató la destrucción total de la ciudad; en cuanto al mito de Teseo, bien puede referirse al que desencadenó la pasión de Fedra o al descenso que, junto a su amigo Pirítoo, hizo a los infiernos con el fin de raptar a Helena y Perséfone⁶⁰. En cuanto a Áyax, tuvo la osadía de arrancar violentamente a Casandra de la estatua de Atenea. Este acto de soberbia hacia la diosa (*ὑβρις*) hizo que pereciera en una tempestad de vuelta a Grecia⁶¹.

Ἔρως: Teognis nos presenta a un Eros temible por los mortales, por lo que no es ni alabado ni suplicado como el *Eros paidikós* (Carrière 1975: 197). Esta idea de Eros cruel y déspota reaparece con la misma intensidad en Apolonio de Rodas⁶²:

σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν,
ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε,

Apolonio puede estar claramente influenciado por Teognis debido a la similitud con la que se expresa: «σχέτλι' Ἔρως...».

μανία: Tenemos una -ᾱ donde esperaríamos -η, μανία frente a μανίη. La Manía es la personificación de la Locura. Según Grimal (1982: 332), es análoga a las Erínias y a todos seres infernales, mitad divinidades, mitad abstracciones (como el Error). Cabe destacar la estrecha relación que existe entre eros y locura; el amor es inspirado entre deidades emparentadas que a su vez traen varios estados de ánimo irracionales (Adrados 1995: 48). Así pues, «enloquecer» se podría entender como sinónimo de «enamorarse», de «estar loco» a causa del enamoramiento. «Locuras y riñas son los dados de Eros» decía Anacreonte⁶³, y los perdedores de este juego de azar van a ser los desafortunados mortales. Por ello, el hombre susceptible a la locura que produce Eros vive en un mundo paralelo y ajeno a la normalidad donde entran en acción el trastorno y la perturbación.

⁶⁰ Esa idea descabellada le propició quedarse en los infiernos hasta ser salvado por Heracles, pero no fue, para nada, causa de su muerte ya que ninguna tradición antigua relaciona su fallecimiento con una locura amorosa.

⁶¹ *Diccionario de mitología*, de P. Grimal (1982).

⁶² *Argonáuticas*, IV, v. 445-6.

⁶³ Fr. 53, Page.

μὲν: Según nos afirma West (1982:10), las sílabas de cantidad insegura son admitidas en el princeps. El porqué de esta afirmación si ya por naturaleza la ε es breve reside en la palabra que le sigue: (Ϝ)Ἰλίου. La *wau*, o la *digamma*, es una semiconsonante labiovelar que procede de la *wau* fenicia. En los alfabetos locales se representó mediante la letra Ϝ (*digamma*). Al estar en posición inicial ante vocal desaparece, generalmente, sin dejar rastro. En jonio y en ático esta desaparición se da en época muy temprana, mientras que otros dialectos la conservan hasta época más tardía. La presencia de una *wau* se catalogaría, pues, como un arcaísmo

Αἰγείδης y Ὀϊλιάδης: Genitivo de parentesco.

Comentario vv. 1235-38/ 1238 αβ-40

R. Adrados (1981: 249) observa una estrecha similitud con los versos 19-38. En ellos trata de aconsejar a Cirno del mismo modo que le aconsejaron a él «los hombres de bien» separarse de los «hombres viles». A Teognis le preocupa que Cirno se deje influenciar por los hombres «malos» ya que carecen de ἀρετή moral y se valdrán de cualquier patraña para ejecutar sus malas acciones.

Ἦ παῖ: Hay un contraste con la elegía anterior en cuanto a cómo se dirige a Eros y cómo se dirige a Cirno.

Comentario vv.1241-42

El de ayer y el de hoy (Luque 2000: 115). El *erómenos* (adolescente comprometido en una relación pederástica con un hombre adulto) ha pasado a la edad madura y, por tanto, al papel de *erastés*, de *amante* (Calvo 2009: 123).

Comentario vv. 1245-46

Parece que Teognis le propone la separación definitiva ya que es imposible que su amor sea fructífero. El amor que Teognis siente por Cirno ha pasado por todos los estados posible: ira, celos y rendición

ἐσσόμεθα: La reduplicación de -σσ- es debida a *metri causa*.

Comentario vv. 1249-52

Todos estos versos elegíacos están repletos de metáforas con claro sentido sexual y obsceno. Hay un dominio por parte de Teognis sobre el joven Cirno. Carrière (1975:128) encuentra una similitud con el fragmento 78⁶⁴ de Anacreonte por su referencia a una yegua:

Πῶλε Θρηκίη, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

Entre los poemas dedicados a las muchachas destaca, sin duda, esta alegoría que Anacreonte tiene como destinataria a la potranca tracia.

Comentario vv. 1253-54

Este dístico elegíaco está ligado al que se sigue. Al ser de Solón⁶⁵, tenemos un claro ejemplo de cómo en el banquete los poemas de autores conocidos se tomaban como base para improvisar otros sin que haya seguridad sobre su autoría (R. Adrados 1981: 250).

Comentario vv.1255-56

Razones del gozo (Luque 2000: 115). Es una réplica del dístico anterior. Al ser una elegía idéntica al fragmento 23, West, de Solón, R. Adrados (1981: 250) observa que es un buen ejemplo de cómo en los *symposia* los poemas eran tomados sin derecho de autoría como base para improvisar otros.

En cuanto al contexto histórico se refiere, corren malos tiempos para los «buenos» (*ἀγαθοί, ἐσθλοί*), que eran los nobles y sus únicos placeres eran los jóvenes, los caballos y los perros de caza.

Comentario vv. 1257-58

En esta elegía, Teognis compara a Cirno con los milanos. Se tratan de una especie de aves rapaces que se caracterizan por su adaptación al medio ambiente y por su condición de carroñeras y oportunistas. Con esta definición debemos recoger los versos anteriores y entender que Cirno se mueve según su conveniencia.

⁶⁴ La edición que escoge Carrière corresponde a Bruno Gentili, *Anacreon* (1958: 57).

⁶⁵ Fr. 23, West.

Comentario vv. 1259-62

El aparato crítico de J. L. Calvo Martínez (2009: 127) nos remite con esta elegía a la fábula 27 de los *Aesopica* en donde la zorra dice ante el busto de un efebo en un taller de escultor: «oh, qué cabeza; y no tiene sesos».

Se convierte en tendencia comparar a un joven inexperto e ignorante con el milano, pues está predispuesto a la vulnerabilidad, rasgo propio de la inmadurez.

Comentario vv. 1263-66

Teognis no da nombres directos salvo el de Cirno, pero las quejas son directas y persistentes y van dirigidas a los jóvenes incapaces de guardar fidelidad.

Comentario vv. 1271-74

Sobre la realidad conceptual de que «Amor es dolor», se crea la metáfora literaria que identifica el deseo con una tormenta y la satisfacción del mismo con la seguridad del amarre en un puerto (Hualde 2016: 29).

Se hace referencia a la satisfacción sexual que el *erómenos* ha proporcionado al *erastés*. Este último se compara con una nave azotada por la tormenta. El mar y las naves son muy recurridos en cuanto a metáforas se refiere. En la metáfora de la nave de Arquíloco es la primera vez que aparece documentada la imagen de la nave como símbolo de la comunidad ciudadana.

Comentario vv. 1275-78

Podemos observar que en estos versos priman las metáforas «El amor se siembra»/ «El hombre es un terreno» (Hualde 2016: 29). Y es Eros el encargado de dejar esa semilla impregnada en el corazón del ser humano.

Carrière (1975: 198) observa que este resurgir o nacimiento de Eros es una imagen más alejandrina que teognidea.

Comentario vv. 1278α-β

Parece obvio que falta otro dístico para completar el sentido, pues de ninguna forma encaja tanto desde el punto de vista de la idea como el de la sintaxis.

Probablemente fue restablecido artificialmente por el editor de la colección (Carrière 1975: 198).

Comentario vv. 1279-82

R. Adrados (1981: 251) acepta la sugestiva conjetura de Boissonade y, por lo tanto, la traducción sería: «A los bellos jóvenes, aunque sean culpables, no se les castiga».

Comentario vv. 1283-94

τρώσω: El verbo *τιτρώσκω* («herir, lastimar») es un verbo referido al ámbito semántico de la guerra o de la caza para hacer explícito el proceso amoroso como una persecución: «El amor es persecución/caza» (Hualde, 2016: 28).

Ἰασίου κούρην παρθένον Ἰασίην: En la mitología griega, el nombre de Yasio responde a tres figuras heroicas; uno de ellos sería el rey de Argos, aunque las tradiciones no están de acuerdo acerca del nombre de su padre. Por un lado, se le presenta como uno de los hijos de Triopas, y otras como hijo de Argo y, por lo tanto, nieto de Agenor. El mismo nombre se identifica a un beocio, padre de Anfión, rey de Orcómeno y casado con Perséfone, hija de Mina. Y por último, y más importante, pues es de quien hablan estos versos, Yasio el hijo del rey Licurgo. Pertenece a la dinastía arcadia, como nieto de Árcade, y es el padre de Atalanta. Esta heroína tomó la decisión de mantenerse virgen dedicando su vida exclusivamente a Ártemis. Con el fin de alejar a los pretendientes, había afirmado que su marido sería el hombre capaz de vencerla en la carrera, con la condición de que si era ella la vencedora, mataría a su adversario. Muchos perecieron en este juego gimnástico hasta que Hipómenes⁶⁶ llegó como nuevo pretendiente. Este traía consigo las manzanas⁶⁷ de oro que le había dado Afrodita procedentes del santuario de la diosa en Chipre. Durante la carrera, en el momento que iba a ser alcanzado por Atalanta, el joven le lanzó los frutos a sus pies (Grimal 1982: 57-58). Como astuto vencedor consiguió lo que a otros le costó la vida, el matrimonio con la heroína que tanto se negó a las nupcias como bien nos dice arriba Teognis: «τέλος δ' ἔγνω καὶ μάλ' ἀναινομένη», este triunfo de Hipómenes recoge los trabajos («ἔργ' ἀτέλεστα») que en vano Atalanta hizo para no ser desposada.

⁶⁶ En otras versiones se llama Melanión.

⁶⁷ Las manzanas eran una fruta con una fuerte simbología erótica.

La particularidad de Atalanta consiste en protegerse del hombre persiguiéndolo, en evitar a sus pretendientes desafiándolos en un espacio masculino al que ella se desplaza con la espada ceñida a la cintura. El verbo ζώννυμι no designa un gesto banal. En la antigua Grecia el cinturón es la prenda más significativa del atavío; anudar el cinturón es el gesto con el que se finaliza el atuendo femenino al igual que el guerrero finaliza su equipamiento al ajustarse el cinturón. Las niñas no lo utilizan hasta que no llegan a la edad fértil, y es el objeto que las novias y recién casadas ofrendan a Ártemis y Atenea, diosas vírgenes por excelencia. El cinturón desatado simbolizaría, pues, que acepta la relación sexual. La Atalanta que nos describe Teognis reniega de ese acto sexual y, por lo tanto, de una unión conyugal al ceñirse el cinturón.

El acto de «ceñirse» el cinturón puede entenderse como una simbología a su condición de virgen y como el reflejo de una cierta ambigüedad sexual. La misma ambigüedad que caracteriza a las Amazonas⁶⁸ como «hombrunas».

Yasia propone a su rival un enfrentamiento en el que se pone en juego la virginidad femenina contra la vida del rival. En vez de ofrecer su himen, Atalanta hace correr la sangre de sus pretendientes (Iriarte 2002: 101-104).

Nuestra heroína, según la tradición, fue abandonada por su padre ya que este solamente quería varones. La amamantó una osa hasta que la recogieron unos cazadores que le brindaron crianza. Es curioso que Teognis alude a un reencuentro con el hogar paterno del que sale («πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων») para iniciar su carrera. Entendemos, pues, que Atalanta, pese al haber sido abandonada por su padre siendo una niña, ahora vive aislada en las altas montañas por decisión propia ya que rechaza el matrimonio («ᾧχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὀρέων»).

En definitiva, podríamos entender este poema como una comparación con el *erómenos*, pues se muestra igual de esquivo que Atalanta.

τέλος: Tiene un valor adverbial.

ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς: Posposición de la preposición por razones métricas.

Ἀφροδίτης: Es la primera y última vez que Teognis nombra a Afrodita de esta manera.

En lo sucesivo se referirá a ella con el epíteto de *Κυπρογενοῦς*, «la nacida en Chipre».

Afrodita es una diosa que está rodeada de mitos eróticos, además de que se le atribuye el poder de enamorar y desenamorar. Preside el sexo de la prostitución sagrada en

⁶⁸ Nombre parlante que significa «sin pechos», órgano más característico y sexualizado del cuerpo femenino.

Chipre y Corinto, el amor de hombres y mujeres y el amor homosexual. Todo lo relacionado con lo sexual tiene que ver con ella, pues de su nombre deriva de *aphrodisiázein*, el verbo que simboliza la unión de sexos. Y no solo tiene el epíteto de «la coronada de violetas» o «dorada», sino que también se puede referir a ella como la «hetera» o «prostituta». Su nombre se usa como sinónimo de «la gracia» y de «la unión, el placer sexual» (R. Adrados 1995: 38).

Comentario vv. 1295-98

«El amor es dolor» (Hualde 2016: 29). El amor es un sentimiento que se concibe como una fuerza que agita al corazón del enamorado. En la épica arcaica se mostraba el amor como un fuerte impacto, un golpe hiriente dentro del hombre.

κακοῖσιν ἐν ἄλγεσι θυμὸν: Los dolores que Carrière (1975:130) nos anuncia que vamos a encontrar a lo largo de los versos 1295 al 1310 son la enfermedad del amante, el paso del tiempo y la posible venganza de Cipris.

Περσεφόνης: Podríamos pensar que, por razones métricas, Teognis ha decidido utilizar en nombre de Perséfone en vez del de Hades para, en definitiva, referirse al inframundo. Ya en el verso 244 emplea «εἰς Αἴδαο δόμους» con la misma finalidad.

Comentario vv. 1299-04

προφεύξει: El verbo *προφεύγω* («huir», «escapar») está estrechamente ligado al verbo *τρώσω* del verso 1287, pues describe poéticamente el cortejo amoroso en los mismos términos de que «el amor es persecución/caza» (Hualde 2016: 28).

δῶρον: R. Adrados (1981: 252) nos remite al tema de la belleza y el paso del tiempo, el cual fue tratado ya por Arquíloco⁶⁹ en el fragmento 188, West, y ha llegado hasta la tradición latina por vía de Horacio y sus odas⁷⁰:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum veniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae

⁶⁹ Según Calvo (2009: 107), es la primera alusión a la decadencia corporal del amado como incitación al goce inmediato o, alternativamente, como venganza al amante.

⁷⁰ *Odas*, IV 10, vv. 1 -8.

mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam, 5
 dices, heu, quotiens te speculo videris alterum:
 'Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
 vel cur his animis incolumes non redeunt genae?'

Dice Moralejo (2007: 463) que esta oda a Ligurino parece ser una muestra de Horacio con el epigrama helenístico, y, concretamente, con el tema de la pederastia. El destinatario aparece como objeto de las ya otoñales pasiones del poeta. Le hace saber que su florida juventud no es para siempre, y pronto llegará el día en el que eche en falta ver en el espejo su aspecto juvenil. Entonces en cuando se lamentará de no haber pensado así cuando era el momento.

ἰοστεφάνου: Este epíteto ya había sido utilizado anteriormente, en el verso 250 para ser más exactos, refiriéndose a las Musas.

Comentario vv. 1305-10

Sobre la idea primaria del amor como dominio aparece la metáfora «El amor es atadura», pues oprime a aquel que ha sido sometido a la acción del sentimiento, imagen ya parcialmente implicada en la metáfora del yugo⁷¹(Hualde 2016: 29).

παίδων: Genitivo partitivo.

Comentario vv. 1327-28

No te voy a dejar de acariciar (Luque 2000: 115). La *Oda*, IV 10 transcrita arriba, utiliza el vocablo *pluma* para referirse a un muchacho imberbe, por lo que muestra cierta similitud con este dístico elegíaco.

El efebo tenía que cumplir como requisito principal el no tener barba, pues poseerla significaría entrar en la edad adulta y eso no resultaría atractivo para los deseos del *erastés*.

Comentario vv. 1335-36

El *erastés* solo encontraba en el *erómenos* una pareja a su altura de clase y posición social. Solo con él podía encontrarse en palestras, gimnasios, ágoras y demás

⁷¹ Verso 1357

lugares públicos sin provocar rechazo de los demás. Podríamos leer entre líneas el tópico del *Beatus ille*.

Comentario vv. 1345-50

Es la primera vez que aparece el tema de Ganimedes para justificar el homoerotismo (Calvo 2009:135). Este tal Ganimedes es un joven héroe que pertenece a la estirpe real troyana. Siendo un adolescente, fue raptado por Zeus por su desmesurada belleza proclamándole, así, como «el más hermoso de los mortales». Hay muchas versiones en cuanto a cómo fue el rapto pero la que más ha trascendido es que Zeus fue quien lo raptó en forma de águila⁷². Hecho que, por otro lado, es creíble por las múltiples metamorfosis que el dios adoptó para satisfacer sus deseos amorosos. En principio solo debía servirle de copero, pues escanciaba el néctar en la copa de Zeus. Homero no se preocupa por el aspecto erótico que este rapto supone, es más tarde cuando se hace explícita la relación homosexual.

Platón⁷³ afirma que fueron los cretenses quienes inventaron el mito de este rapto pero que ellos los censuran por haber inventado el mito de Ganimedes. Esta historia acabó llegando a las *Metamorfosis* de Ovidio⁷⁴:

'Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore	155
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,	
quam quod erat, mallet. nulla tamen alite verti	
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.	
nec mora, percusso mendacibus aere pennis	
abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet	160
invitaque Iovi nectar Iunone ministrat.	

Tanto en Esparta como en Creta, dada la estructura social, se favorecían las relaciones homosexuales. En estas relaciones homoeróticas, el amado es educado y guiado por el amante y solamente se llega a esa relación tras una «persuasión». El muchacho, una vez llegado a la relación estable, debe sentir afecto por el amante, pero no *éros* ni placer porque en ese caso sería *pornós*, un «prostituto». Pero, en cambio, sí hay *éros* por parte del amante porque no existe en su matrimonio «tradicional». En

⁷² La ausencia del águila en el mito en los versos de Teognis denota autenticidad del poema ya que hasta el siglo IV a. C. no se menciona dicho animal.

⁷³ Leyes I, 636c-d.

⁷⁴ Libro X, 155-161.

definitiva, es una relación unidireccional, con un sujeto y un objeto (R. Adrados 1995: 52).

Σιμωνίδης: Carrière (1975: 200) pone en duda si se refiere a Simónides de Ceos porque estaba presente a la hora de la recitación o es un personaje ficticio. R. Adrados (1981: 212) acepta que esta elegía pueda ser de Teognis dirigiéndose a Simónides basándose en la fecha del de Megara.

καὶ γὰρ: Crásis. Se trata de un recurso morfológico que consiste en unir dos palabras para formar una. En este caso se trataría de la unión de καί + ἐγώ.

δαμείς: El verbo δαμάζω presenta la tradicional metáfora de «El amor es lucha o dominación» porque presenta claros ecos de la fraseología homérica (Hualde 2016:12). También podríamos incluir el verso 1235 (δαμάσας) en esta metáfora.

Homero pone a los dioses a la altura de los humanos, por lo que estos llevan al cabo actos propios de los mortales. En el canto XIV, 198-9, de la *Ilíada*, Hera toma partido por los aqueos y desea ayudarles a escondidas de su flamante esposo. Para ello trama hacerle el amor y dejarle dormido después del acto sexual para así poder actuar libremente en su misión. Antes de la hazaña se acicala y pide ayuda a Afrodita para que le otorgue el amor y el deseo⁷⁵:

ἑδὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἥμερον, ᾧ τε σὺ πάντα
δαμνᾷ ἀθανάτους ἢ δὲ θνητοὺς ἀνθρώπους.

Comentario vv. 1357-60

παιδοφίλησιν: Puesto que el verbo *paidēasteîn* no cabe en el metro elegíaco, los poetas como Teognis prefirieron reemplazarlo con παιδοφιλέω, «amar a jóvenes» (Dover 2008: 91).

En la pederastia existe, obviamente, una diferencia de edad, y hay una dirección del amor de un elemento activo a uno pasivo. Está patente una tensión pedagógica donde se pretende convertir al efebo en un portador de los valores de la sociedad griega aristocrática. Hay una falta de erotismo en el joven que solo paga con la *philia*. El objeto de deseo son los muslos, no hay cópula.

⁷⁵ Il. XIV, 198-9.

Se trata, pues, de una homosexualidad juvenil muy especial, sustituida luego por la heterosexualidad del hombre mayor. Ese homoerotismo masculino era una especie de aprendizaje. El hombre mayor podía amar tanto a hombres como a mujeres, y no era de extrañar.

La pederastia no siempre fue elogiada pero sí que era tolerada. Lo que sí estuvo fuertemente criticado era el sexo entre hombres mayores. Pero, sin embargo, en los grupos masculinos de la misma edad no hay indicio alguno de homosexualidad, solo de pederastia pues, al fin y al cabo, era considerada por los que la practicaban como una relación educativa y espiritual. Este trasfondo espiritual acabó por perderse y la pederastia se quedó limitada a ciertos círculos (Adrados 1995: 104).

ζυγόν: La *yod* inicial ante vocal da como resultado, uno de ellos, la ζ- inicial, por lo que ζυγόν provendría de <*yugom. Yugo se asocia a la raíz indoeuropea *yeug-. Significa «unir», por lo tanto, los cónyuges serían «aquellos que están unidos por un yugo».

El yugo representa, en algunos casos, el dominio que el amor ejerce sobre el enamorado. En este ámbito del amor interviene el hecho de que el yugo une dos cabezas de ganado, del mismo modo que Eros une parejas de enamorados. Aquí Teognis nos habla del «yugo» que es difícil de soportar para aquellos que aman a muchachos jóvenes. Esta asociación del yugo y el amor parecen estar en relación con la imagen que aparece en el verso 1350 donde ya hemos explicado la metáfora de «El amor es lucha o dominación» (Egoscozábal 2004: 35).

IV. LENGUA

Al contrario que las polémicas literarias, el *Corpus teognideo* presenta una unidad lingüística bastante uniforme. La lengua de Teognis, que se podría decir que es también la de la elegía, se compone de un cimiento jonio con un influjo épico. La influencia épica, herencia homérica, está aún latente y se limita a rasgos gramaticales que pueden considerarse arcaísmos, a saber:

Tenemos $-\bar{\alpha}$ donde esperaríamos $-\eta$ (μανία, v.1231); mantenimiento de la $-\sigma$ (ἐσσομέθα, v.1246); apócope de las preposiciones (ποθ', v.1245).

Genitivo singular en $-\omicron\iota$: ἐλάφοιο, (v.1278γ). La terminación de este genitivo singular es un rasgo micénico: $-\omicron\iota < *-o-syo > *-ohyo > -oyo > -\omicron\iota$. En cuanto al dativo plural también tenemos una forma característica de la lengua jonia: $-\alpha\iota\varsigma$ (ἄτασθαλίαις, v.1234) o en los temas en $-o$ ($-\omicron\iota\varsigma$): ἄλλοισιν (v. 1243) y ἰκτίνοισι πολυπλάγκτοισιν (v.1257).

Formas con $\theta\epsilon(v)$: σέθεν (v.1232). Es un rasgo típico del lenguaje épico las formas con $-\theta\epsilon(v)$ en los pronombres personales⁷⁶. En cuanto a su plano morfológico, se trata de un pronombre personal de segunda persona del singular (σύ) en caso genitivo. Otra forma posible que se da en la épica sería la variante σεῖο. πρόσθε (v. 1241), sin embargo, es un adverbio homérico.

El pronombre anafórico μιν (v. 1347), que a su vez, puede ser un micenismo en Homero. ἐγὼν (v. 253) es una forma dórica y poética del pronombre personal ἐγώ. Tenemos la forma ἐμεῦ (v. 1235): Esta es una de las dos posibilidades que tiene el arcaísmo ἐμέο. En algunos dialectos se conservan sin contraer secuencias que, por lo general, contraen en ático (ἐμοῦ). En jonio son habituales las secuencias /ea/ y /eo/, que incluso diptongan en /eu/.

La lengua de Teognis nos ha dejado también un rasgo fonético tan específico como es el escaso efecto de ɸ : ἵππος (v. 1267). Oclusiva más ɸ ; la secuencia de oclusiva velar más /u/ evoluciona igual que una labiovelar: $*ekwo > \text{mic. i-qo}$, ἵππος.). En ναῦς (v. 1361): $< *νᾱ\text{ɸ}\text{ɸ}os$, con geminación de la sonante. La forma arcaica y jonia sería νηῦς. καλός (v. 1259): La secuencia líquida más *wau* se conservan en algunos dialectos, en el resto se

⁷⁶ Apéndice de morfología en la *Antología de la Ilíada y la Odisea* de M. S. Ruipérez.

pierde la semiconsonante provocando el alargamiento compensatorio de la vocal precedente: καλφός > jon. *kālós*.

Las elisiones se dan en bastantes casos: ἄλλ' (v. 254): Elisión de la -ǎ en palabras de dos o más sílabas. También se elide la -α en ῥα, dórico γα y en σά cuando está precedido de τά (West 1982: 10). σ' (v. 1231): La -ε siempre sufre elisión ante una vocal inicial de la palabra que le sigue (West 1982: 10). Sucede lo mismo con μ' (vv. 254, 1265 y 1283). ἔπειτ' (v. 1243): Elisión de la -ǎ en palabras de dos o más sílabas como ha sucedido en el ἄλλ' del verso 254 o en παρ' del verso 1239. En ἐπ' (v. 1247): La -ǎ se elide en preposiciones y adverbios como ἀμφί, ἀντί, ἐπί, ἐτί. También en verbos con esta misma terminación (West 1982: 10).

Los infinitivos en -μεν es un rasgo eólico por influencia homérica, εἴμεν (v. 1243). Y εἶναι (v. 1282): Se trata del infinitivo del verbo εἶμι en el dialecto jónico-ático. Su evolución sería: *es-nai > *ehnai > *ennai > εἶναι (con e larga y cerrada).

-

V. ANÁLISIS MÉTRICO

El término ἐλεγεῖον aparece por primera vez en el siglo V a. C en Critias como designación del llamado pentámetro que está compuesto por la repetición de la mitad del hexámetro que precede a la cesura masculina y que, junto con el hexámetro, constituye la estrofa breve del dístico elegíaco (Lesky1989: 142). En origen, *élegos* se emplea con una connotación de lamento o canto fúnebre, pero ya en época arcaica el dístico elegíaco era usado, en mayor medida, para otro tipo de poemas de temática bélica, nacional, personal y simposíaca. En cuanto a su cronología, la historia de la elegía tendría su comienzo con Calino de Éfeso, pues ya se manifestaban rasgos típicos en sus poesías. El dístico elegíaco es una composición que alcanzó una extraordinaria popularidad desde los comienzos del siglo VII a. C en epitafios, inscripciones, etcétera (Guzmán 1997:61).

La mayoría de los versos⁷⁷ del *Corpus* teognideo comparten un esquema métrico similar. Este hecho se puede deber a que, a pesar de ser un texto escrito, en su origen eran recitaciones orales que se daban en un ambiente simposíaco. Su ejecución iba acompañada por una flauta (αὐλός) a diferencia de la lírica que iba acompañada de una cítara o lira.

Debemos tener en cuenta que en la literatura clásica, el género literario está definido por la métrica. Por ello, la elegía está determinada por la secuencia rítmica de un hexámetro y un pentámetro dactílico. El hexámetro del dístico elegíaco tiene la misma forma estructural que la épica (Guzmán, 1997: 62) , es decir, una secuencia de doce elementos agrupados en seis pies de índole dactílica⁷⁸, una sílaba larga seguida de dos breves - ~. Es habitual que esta sucesión de dos breves admita la sustitución de una larga, por lo que daría lugar a un espondeo. Este esquema es aplicable a los cuatro primeros pies del hexámetro. Por lo general, a excepción de algunos mínimos casos, el quinto pie es dactílico y el sexto pie puede ser o bien un espondeo - -, o bien un troqueo - ~.







Podemos distinguir cinco cesuras a lo largo del hexámetro que contribuyen a la flexibilidad rítmica del verso (Guzmán 1997: 74 y ss.): la cesura trihemímera, que cae

⁷⁷ De los 1.389 que, aproximadamente, componen los dísticos elegíacos del *Corpus* 724 serían pentámetros.

⁷⁸ El hexámetro griego tiene un carácter más pronunciadamente dactílico.

detrás de la sílaba larga del segundo pie; la pentemímera⁷⁹ colocada tras la sílaba larga del tercer metro; la cesura trocaica, también denominada «femenina», se encuentra después de la primera breve del tercer pie; la heptemímera se sitúa en la larga del cuarto pie, y por último, y no por ello la menos importante, la diéresis bucólica que cae tras el cuarto metro. Para que se produzca cesura o diéresis tiene que coincidir dicha incisión con final de palabra.

Recogiendo todo lo anterior, el esquema del hexámetro lo esquematizamos de la siguiente manera:

—  — |  — |  — |  | —  — 

Trit. Pent. Troc. Hept. D. Bucólica

1. Trihemímeres:

Οὐκ ἐθέλω | σε κακῶς ἔρδειν, οὐδ' εἴ μοι ἄμεινον (v. 1279)

2. Pentemímeres:

ὄλβιος, ὃ παῖδές | τε φίλοι καὶ μώνυχες ἵπποι (v.1253)

3. Trocaica:

οὐδέν πώ μ' ὤνησας: | ἐγὼ δέ σε πολλάκις ἤδη (vv. 1265-6)⁸⁰

4. Heptemímeres:

ἡνίοχόν τε ποθῶν ἀγαθόν | λειμῶνά τε καλόν (v. 1251)⁸¹

5. Diéresis bucólica:

ὦ παῖ, τὴν μορφήν μὲν ἔφυς καλός, | ἀλλ' ἐπείκειται (v. 1259)⁸²

Del mismo modo que el hexámetro cuenta con cesuras, también podemos hallar en él *zeugmas*: «ausencia de final de palabra en un lugar del verso donde cabría esperarlo».

⁷⁹ Como ya hemos dicho, el hexámetro mantiene las mismas características que el hexámetro épico pero la cesura pentemímera se emplea menos en el dístico elegíaco por el uso frecuente de la cesura en el tercer pie para evitar eco con el pentámetro.

⁸⁰ Aunque haya más cesuras, la más convincente es la trocaica, ya que, además, coincide con un signo de puntuación.

⁸¹ También podría darse la cesura trihemímeres, pero resulta más lógico ponerla tras ἀγαθόν ya que modifica al sustantivo ἡνιοχόν.

⁸² La diéresis bucólica se puede utilizar para crear encabalgamiento con el pentámetro que le sigue: εὖ ὦ παῖ, τὴν μορφήν μὲν ἔφυς καλός, | ἀλλ' ἐπείκειται/ἔρδων αἰδοῦς οὐδεμιῆς ἔτυχον.

Es el correlato de la cesura, aunque debemos afirmar que el zeugma es más normativo, es decir, su obligación es más exigente que la relativa tolerancia estilística con que se emplea la cesura (Guzmán 1997:42). El más importante es el *zeugma* de Hermann y se utiliza con el fin de evitar el final de palabra entre las dos breves del cuarto dactilo (Ruipérez 2000: 192),. Se da con abundancia en Homero pero también afecta al hexámetro de Hesíodo Calímaco, Nonno y los poetas elegíacos.

ἀλλά σ' ἐγὼ τρώϊω φεύγοντάμε, ὥς ποτέ φασιν (v. 1287)

El segundo elemento del dístico elegíaco, o sea, el pentámetro, presenta en su esquema dos hemistiquios separados por una cesura fija e invariable conocida como cesura media (||). El nombre del pentámetro, que por otra parte resulta ilógico ya que no tiene cinco *metra* (Guzmán 1997: 61), se puede justificar o por la escansión o por el total de la suma de los hemíepes masculinos de cada hemistiquio. En el primer hemistiquio podemos encontrar dactilos y espondeos pero se evita poner una palabra yámbica antes de la diéresis, mientras que en el segundo solo hallaremos dactilos pues tiene un esquema invariable (Ceccarelli 1999:51-59). Para enfatizar la simetría de la línea del pentámetro, los poemas arcaicos podía rimar la sílaba final de cada hemistiquio.

La visualización de un esquema del pentámetro nos puede ayudar a un mejor entendimiento del mismo:

— — / — — / — || — — — / — — — / —

El hiato y el empleo de *brevis in longo* son raros a final de la primera hemíepes⁸³ siendo el siguiente verso una excepción (Guzmán, 1997: 62):

ἐκ σέθεν ὄλετο μὲν || Ἰλίου ἀκρόπολις (v. 1232)

La diéresis central del pentámetro requiere rigurosamente un final de palabra, pero existen excepciones donde hay una elisión en plena cesura⁸⁴:

ἔσση ὁμῶς, ὄφρ' || ἄν γῆ τε καὶ ἡέλιος (v. 252)

⁸³ El hemíepes corresponde exactamente al primer hemistiquio (con cesura pentemímera) del hexámetro (— — — — —).

⁸⁴ Esto prueba que la cesura no debe realizarse siempre como una pausa.

Al final de ambos hemistiquios se suelen evitar monosílabos largos, pero no siempre:

πωτήσῃ καὶ γῆν || πᾶσαν ἀειρόμενος (v. 238)

τοῦθ' ἔρδεν ὅ τι σοὶ || μὴ καταθύμιον ἦ (v. 1238)

Los fenómenos de encabalgamiento son frecuentes, donde el término inicial del pentámetro está sintácticamente unido al hexámetro anterior:

φεύγουσ' ἱμερόεντα γάμον χρυσῆς Ἀφροδίτης (vv.1293-4)
δῶρα.

ὃ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξεται; ὥς σε διώκων (vv.1299-300)
δίζημι'.

Con frecuencia se observa el verbo situado inmediatamente después de la diéresis:

ὥς σ' ἐφ' ἀμαρτωλῇ || **τίσομαι** ὥς δύναιμι (v.1248)

αἴθις ἐπὶ σταθμοῦς || **ἦλυθες** ἡμετέρους (v.1250)

También es habitual que la diéresis coincida con algún signo de puntuación:

καὶ παρὰ σοὶ κατ' ἐμοῦ: || τῶν δὲ σὺ μὴ ξύνει. (v. 1240)

El recurso a la disposición de los términos es muy frecuente cuando se trata de las diversas combinaciones que permite la concordancia entre sustantivo y adjetivo (Calderón 2010: 24):

1. Disposición normal AA'BB:

κρήνην τε ψυχρὴν || ἄλσεά τε σκιερὰ (v. 1252)

2. Disposición alterna ABA'B':

ἀγλαὰ Μουσάων || δῶρα ἰοστεφάνων (v. 250)

3. Disposición quiástica ABB'A':

αἰσχύνῃ⁸⁵ τε φίλοις ἡμετέροις ἐγένου (v. 1272)

⁸⁵ Es el atributo del verbo γίγνομαι.

En definitiva, podemos afirmar que en el caso del dístico nos hallamos ante un breve poema cuya estructura es abierta en el primer verso (el hexámetro, donde no suele haber final de unidad sintáctica), mientras que en el pentámetro su esquema es cerrado, cumpliendo así una función clausular. Se trata, por tanto, de una estrofa en miniatura (Guzmán 1997:63).

VI. CONCLUSIÓN

Para finalizar este trabajo, y gracias al estudio minucioso del mismo, hemos podido observar las grandes incógnitas que rodean a Teognis. La falta de una datación certera para situarlo en el tiempo ha supuesto un gran problema para quienes lo estudiamos.

En esta sucesión de versos Teognis nos aclara una cosa, y es la importancia que el banquete tenía, pues era el lugar donde seguro se producían los poemas líricos. Todos los demás casos, como hemos visto, pueden ser relativos y puestos en duda. Su autoría aún es cuestionada, incluso su propia existencia, pero gracias a la recopilación bizantina tenemos hoy, sino es Teognis, por lo menos, una parte él. Pero no debemos dudar de que está presente en los ideales de la antigua aristocracia, en la *ἀρετή*, en los simposios y en la tradición de los viejos valores. Y estos poemas sobrevivieron gracias a los círculos aristocráticos.

Podemos subrayar la importancia que tiene la educación que, en este caso, va de la mano del eros. La combinación de la educación aristocrática con el amor del poeta por el joven Cirno, esclarece la relación que existía entre el simposio y el eros educativo. Y es que en el Libro II, Eros y el eros cobran papel protagonista cuyo fin último son las sentencias.

Ha resultado interesante ver qué se entendía por «erotismo» a lo largo de diferentes géneros y épocas. El resultado ha sido de lo más variopinto, pues hemos entendido el eros como la enajenación del amor, la culminación de los deseos carnales, el dolor que supone estar enamorado y el miedo que también provoca no ser dueño de tus sentidos y pensamientos. La intensidad de los placeres sobre el hombre nos puede hacer perder la mente y las emociones.

Sin duda, estudiar a Teognis supone una travesía por el mundo erótico y la vieja tradición que despiertan un gran interés tanto a nivel filológico como personal.

VI. BIBLIOGRAFÍA:

Ediciones, traducciones y comentarios:

- Álvarez, C. e Iglesias, R. M. (2012) [ed. y trad.]: *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- Calderón Dorda, E. (2010) [introd., trad. y notas]: *Teognis*, Madrid.
- Calvo Martínez, J.L. (2009) [trad.]: *Antología de la poesía erótica griega*, Madrid.
- Calvo, J. L. (2011) [ed. y trad.]: *Homero. Odisea*, Madrid.
- Carrière, J. (1975) [ed., introd., trad., y comentario]: *Théognis. Poèmes Élégiques*, París.
- Echave-Sustaeta, J. (1992) [trad. y notas]: *Virgilio. Eneida*, Madrid.
- García Gual, C. (1998) [trad.]: *Antología de la poesía lírica griega arcaica*, Madrid.
- Gentili, B. (1958) [ed.]: *Anacreon*, Roma.
- Lisi, F. (1999) [introd., trad. y notas]: *Platón. Diálogos VIII. Leyes (Libros I-VI)*, Madrid (=1962).
- Luque, A. (2000) [introd., trad. y notas]: *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid.
- Moralejo, J. L. (2007) [introd, trad. y notas]: *Horacio. Odas*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1981) [ed., trad. y notas]: *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, II, Madrid (=1951, Barcelona).
- Suárez de la Torre, E. (2002) [ed. y trad.]: *Antología de la lírica griega arcaica*, Madrid, Cátedra.
- Valverde Sánchez, M. (1996) [introd., trad. y notas]: *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid.
- West, M.L. (1978) [ed.]: *Theognidis et Phocylidis fragmenta et adesporta quaedam gnómica*, Berlín.
- West, M. L. (1980) [ed.]: *Delectus ex iambis et elegís Graecis*, Oxonii.

Estudios:

- Chantraine, P., 1983, *Morfología histórica del griego*, Barcelona (=1967, París).
- Ceccarelli, L. (1999): *Prosodia y métrica del latín clásico; con una introducción al griego clásico*. Sevilla (=1998, Roma).
- Dover, K. J. (2008): *Homosexualidad griega*, Barcelona (= 1978, Massachusetts).
- Egoscozabal, C. (2004): “La metáfora del «yugo» en la literatura griega”, *Habis* 35, pp. 31-38.
- Ferraté, J. (1991): *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona.
- Grimal. P. (1982): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona (=1965).
- González Revero, S., (2000), *El Banquete griego en Occidente: La Galia: alcance y límites de un tipo de comensalidad*, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 21, pp. 227-258.
- Guzmán Guerra, A. (1997): *Manual de métrica griega*, Madrid.
- Hualde Pascual, P. (2016): “Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeo* 26, pp. 17-47.
- Iriarte Goñi, A. (2002): *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid.
- Jaeger, Wener. (2000): *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Libro I, Madrid.
- Lesky, A. (1976): *Historia de la literatura griega*, Madrid (= 1963, Berna).
- Martínez Hernández, M. (2012): *Erotismo en Homero (I)*, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 22, pp. 53-72.
- Rodríguez Adrados, F. (1981): *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1988): *Lírica griega*, López Férez, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, pp. 106-166.

- Rodríguez Adrados, F. (1990), *Las tragedias eróticas de Eurípides*, *Revista de Occidente* 107, pp. 5-32.
- Rodríguez Adrados, F. (1995): *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, Madrid.
- Ruipérez, M. S., (2000), *Antología de la Ilíada y la Odisea*, Madrid (=1965).
- Santos, M. (2017). *El modelo aristocrático de la paideia antigua. La persistencia del areté heroica*, *ReiDoCrea* 6, 343-355.
- Somolinos Rodríguez, H. (2006): “*Los nuevos versos de Safo y el tema de la inmortalidad (PKöln. inv. 2135re fr. 1.1-8)*”, *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, Vol. 2, págs. 897-904.
- West, M.L. (1982): *Greek metre*, Oxford.

VII. ANEXO:

Figura 1. *Αυλός*



Instrumento musical de hueso y bronce.

De una tumba de Halicarnaso, 200 a. C.

Fuente: “Caixa Forum Zaragoza”, con la colaboración de *The British Museum*.